Münster.1930 № 24 Phil. Diss.

Kunstgeschichte

Das Industriemotiv in der deutschen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Hedwig Schmücker
aus Gelsenkirchen.

45 55

Gedruckt bei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten i. Westf.

1930

Kunstgeschichte

Das Industriemotiv in der deutschen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Hedwig Schmücker
aus Gelsenkirchen.

45 55

Gedruckt bei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten i. Westf.

1930

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Mai 1930.

Dekan: Herr Prof. Dr. Wätjen.

Referent: Herr Privatdozent Dr. Wilhelm-Kästner.

Korreferent: Herr Prof. Dr. Wackernagel.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Einteilung:

I. Einleitung.

II. Die Entwicklung des Industriemotivs.

1) Das Aufkommen des Industriemotivs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

2) Menzels Eisenwalzwerk.

3) Arbeiter- und Milieuschilderungen des Naturalismus und des beginnenden Impressionismus.

4) Neuidealismus und Impressionismus.

a) Neuidealismus.

b) Impressionismus.
Interieur und Landschaft.

c) Spätimpressionismus.

5) Expressionismus und Neue Sachlichkeit.

6) Kubismus und Konstruktivismus.

7) Neue malerische Einstellung.

III. Schluss.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555422_0052

Bei jeder Entwicklung einer neuen Stilepoche oder auch eines neuen Bildmotivs machen überragende Künstlerpersönlichkeiten die ersten Vorstöße, führen das Neue in die Kunst ein. Sie finden dann allmählich immer mehr Anhänger und Nachfolger, bis schließlich das Neue an Aktualität verliert, Allgemeingut wird und von der Schar kleinerer und kleinster Geister aufgegriffen wird. Die ersten Versuche, oft revolutionäre Neuerungen, sind deshalb meist das Interessanteste an einer Entwicklung. Darum wurde auch bei dieser Abhandlung, die die Entwicklung des Industriemotivs von den Anfängen bis zur Gegenwart zeigen soll, auf die frühen Bilder des 19. Jahrhunderts der Hauptnachdruck gelegt, ein Vorgehen, das auch in dem Material selbst seine Begründung hat. Denn man kann das Material, je näher der Gegenwart, desto weniger, schließlich gar nicht mehr überschauen, ist auf eine mehr oder weniger zufällige Auswahl angewiesen. Es wurden nach Möglichkeit nur die künstlerisch bedeutsamen Werke berücksichtigt, die verschiedenen Entwicklungsphasen an einzelnen Beispielen aufgezeigt. Dabei stimmen oft Stilstufe und tatsächliche Entstehungszeit der Bilder nicht überein. Die einzelnen Stilphasen lösen sich nicht ab, sondern laufen nebeneinander her. Die Uebergänge sind fließend, besonders in den letztvergangenen Epochen. Bei dieser Arbeit ist die Entwicklungsgeschichte maßgebend. Deshalb wurden die Bilder ohne Rücksicht auf ihre Entstehungszeit in die Entwicklungsphase eingereiht, der sie der Stilstufe nach, die sie vertreten, angehören. Das Thema ist auf den deutschen Kunstkreis beschränkt worden. Ebenso mußte auf die Darstellung des graphischen Industriebildes verzichtet werden. Die Entwicklung des Industriebildes in der Graphik, die vielleicht in noch höherem Maße als die Malerei zur Gestaltung des Industriemotivs befähigt ist, wäre bei dem Reichtum an vorhandenem Material Aufgabe einer eigenen Arbeit.

Einleitung.

Umfassend, wie das ganze geistige und kulturelle Leben seit dem 19. Jahrhundert ist in der Malerei der Reichtum an Bildmotiven, zu dem im Laufe des 19. Jahrhunderts ein neues Motiv hinzutritt, das in langsamer, aber notwendiger Entwicklung in den Aufgabenkreis der Malerei aufgenommen wird: Die Welt der Industrie. Das Eindringen auch dieses neuen Motivs ist nur im Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen und soziologischen Entwicklung zu verstehen.

Durch das ganze Jahrhundert läßt sich dieser Zusammenhang zwischen der geistigen Verfassung einer Zeit und der bildenden Kunst verfolgen. Die romantische Landschaft, deren Hauptvertreter Kaspar David Friedrich war, wird abgelöst durch den kleinlich-sachlichen Naturalismus der Biedermeierzeit. Der Durchschnittsmensch dieser Epoche, in der die Anfänge der ungeheuren Entwicklung auf jedem Gebiete im 19. Jahrhundert liegen, war geistig beengt. Er war ein biederer Bürger, durch den politischen Druck geduckt, eingeschüchtert durch das rigorose Vorgehen der Zensur gegen jeden, der seine Meinung zu sagen wagte, durch die Verfolgung führender Gelehrter und Dichter. Man war am zufriedensten in seinen vier Wänden, in denen sich das ganze geruhsame Leben abspielte. In der Kunst äußert sich diese schwunglose Geistesverfassung in einer nüchternen, bis ins Kleinste gehenden Malweise, die in ihren Anfängen auf Chodowiecki zurückgeht. Jedes Spitzchen, jedes Löckchen um die steifen, konventionell lächelnden Gesichter fleißiger Bürger wird mit äußerster Genauigkeit wiedergegeben. In den Poträts eines Oldach oder Begas zum Beispiel spiegelt sich die ganze Kleinbürgerlichkeit und Behaglichkeit des Lebens. Statt weiträumiger Tiefe wird der Schauplatz jetzt eng begrenzt, nahegerückt, damit er nichts an Deutlichkeit verliert. Statt weitgespannter, in dunstiger Ferne sich verlierender Landschaf-

ten, wie die Romantik sie liebte, malt man jetzt mit Vorliebe Architekturprospekte, Stadt- und Straßenansichten, in deren Gewirr von geraden Linien der ordnungsliebende pedantische Maler sich nach Belieben auslassen kann. Das ist die Zeit Krügers, der selbst so monumentale Vorwürfe wie Paraden und Huldigungsfeiern in eine kleinliche, miniaturhafte Form zwängte, der der Vorliebe zu minutiösem Detail den großen Eindruck opferte.

In der Zeit um die Jahrhundertwende herrschte ein müder Stimmungsnaturalismus vor, die düsteren Landschaften eines Schleich oder Lier, Ausdruck einer niedergedrückten mutlosen Stimmung, die noch bestärkt wurde durch die Enttäuschung von 1848 und der darauffolgenden Jahre, die Zeit, in der die Philosophie Schopenhauers eine späte unerwartete Verbreitung und weitgehenden Einfluß gewann.

Dann der Umschlag in der Gründerzeit, in der das plötzliche Aufblühen des politischen und wirtschaftlichen Lebens, der von Frankreich einströmende Geldsegen die Deutschen in einen Taumel von Selbstherrlichkeit und Lebensfreude versetzte, der sich in der bildenden Kunst in einer aufgeblasenen effektvollen Historienmalerei auswirkte. Mit dem Anwachsen der Städte und dem rasch zunehmenden Reichtum wuchs auch die Zahl der an Kunst Interessierten. Der erhöhten Nachfrage und dem undisziplinierten Geschmack des großen Publikums kam diese geschwollene parvenühafte Geschichts- und Geschichtenmalerei entgegen. Makart, Piloty und Kaulbach gaben mit ihrer aufgedonnerten Theaterkunst den Ton an. Ernstere Stimmen wie Leibl und Thoma wurden überhört; für deren kraftvoll schlichte Kunstauffassung fehlte noch jedes Verständnis. Die großen Persönlichkeiten Böcklin, Feuerbach, Marées verließen Deutschland. Leibl und Thoma suchten abseits vom Getriebe der Kunstzentren ihren persönlichen Stil zu formen.

Aber unter dem Einfluß der blühenden Naturwissenschaften, deren Vertreter mit scharfem Verstande die Welt beobachteten und durchforschten, setzt sich in der ganzen bildenden Kunst der Wunsch nach Klarheit, Lebenswahrheit durch. Alle pompöse Aufmachung, alles Romantisch-Sen-

timentale wird verbannt. Man will die Welt sehen, wie sie ist, unverblümt in ihrer krassen Wirklichkeit. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die Sphären hingelenkt, in denen sich das Leben am ungeschminktesten äußert: auf das Volk, das Proletariat und seinen Lebenskreis, auf die Fabriken, Bergwerke, Hochöfen, die Vorstadtstraßen, überhaupt die Großstadt.

Dazu kommt der Einfluß des Sozialismus und der sozialen Bewegung, einer notwendigen Folgeerscheinung der wirtschaftlichen Evolution im 19. Jahrhundert, die wiederum eine Folge der Umwälzungen ist, die die Technik und ihre glänzenden Errungenschaften auf fast allen Gebieten des Lebens hervorrief. Sie verursachte im 19. Jahrhundert einen plötzlichen Umschwung in der Produktionsweise, eine schnelle Entwicklung von handwerksmäßiger Einzelarbeit zur Massenproduktion, zum kollektivistischen Arbeitsprozeß. Durch die Verdrängung und das Wertloswerden der Arbeitskraft des Einzelnen, die mit den schnell und billig arbeitenden Maschinen nicht in Konkurrenz treten konnte, trat eine furchtbare Verarmung und Verelendung ein, die zur Verproletarisierung breiter Volksschichten führte. Dieser neue 4. Stand kämpfte im 19. Jahrhundert einen Verzweiflungskampf um erträgliche Lebensbedingungen, um Anerkennung und politische Gleichberechtigung. Die Ideen und Ziele des Sozialismus breiteten sich in allen Schichten des Volkes aus, und auch die Kunst konnte sich ihrer Einwirkung nicht entziehen. Der Industriearbeiter und die Arbeitsstätten der Industrie werden als Motive in die Malerei aufgenommen, nehmen einen immer breiteren Raum ein.

Der Hauptfaktor aber, der diese ganze einschneidende Umwälzung verursachte, ist, wie gesagt, die maschinelle Technik, die — ein Ergebnis der durchdringenden Forschungen und Beobachtungen auf dem Gebiete der Naturwissenschaften — einen beherrschenden Einfluß auf das ganze Leben und Schaffen der Menschen gewann, die ganze Kultur auf eine andere Basis stellte. Seit der epochemachenden Erfindung der Dampfmaschine tritt die Technik ihren Siegeszug an durch das 19. und 20. Jahrhundert. Aus primitiven Anfängen ent-

wickeln sich die eminent leistungsfähigen Wunderwerke moderner Maschinen, die in kürzester Zeit größte Mengen von Waren produzieren, die Arbeit menschlicher Hände überflüssig macht und es erlaubt, die den Menschen verbleibende Tätigkeit in ihre kleinsten Einzelvorgänge zu zerlegen und so die Arbeit rationell und ergiebig bis zum äußersten zu gestalten. Der Mensch dringt bis in ungeheure Tiefen des Erdinnern vor, erhebt sich mit Leichtigkeit in schwindelnde Höhe über den Erdboden. Durch Vervollkommnungen und Neuerfindungen auf dem Gebiete des Verkehrs schrumpfen die Entfernungen zusammen. Die Schnellzugslokomotive, der Schnelldampfer, die elektrischen Bahnen, Flugzeug und vor allem das Auto erreichen eine Geschwindigkeit, die noch vor wenigen Jahren dem Menschen als ein Wahnsinn erschienen wäre. Telegraf und Telefon überwinden alle Entfernungen; Radio und Fernsehen sind die letzten Errungenschaften. Die Eroberung des Weltenraumes und der Maschinenmensch sind die letzten, noch phantastisch anmutenden Ziele menschlichen Strebens und Schaffens.

Alle diese Neuerungen riefen natürlich nicht nur eine Verschiebung im Großen hervor, die Maschine drang in alle Zweige des Arbeitslebens ein bis in die äußersten Winkel ländlicher Einsamkeit, bis in die kleinste menschliche Gemeinschaft, das Hauswesen. Ueberall wurde tierische und menschliche Arbeitskraft durch die Maschine ersetzt. Die wunderbaren Maschinen im Dienste des Verkehrs und ihre hervorragenden Leistungen waren jedermann stündlich vor Augen. So konnte es nicht ausbleiben, daß dem Menschen allmählich der Sinn für die Schönheit der Maschine aufging, die durch ihre Zweckmäßigkeit und unbeirrbare Sachlichkeit bedingt ist. Die Intensität und das immer mehr sich steigernde Tempo des ganzen Lebens ließ keine Zeit und keinen Raum für Nebensächliches, Unzweckmäßiges.

Auf dem Gebiete der künstlerischen Anschauung hatte diese Entwicklung eine erfrischend gründliche reinigende Wirkung. Man erkannte die Verlogenheit der pathetischen Geste, die Fadheit der dem äußeren Schein huldigenden Fassadenkunst, hinter der sich nichts verbarg als hohle Phrase. Man

wollte Wahrheit und Sachlichkeit auch in der Kunst. Der Impressionismus, in dem sich die Nervosität, das Hastende der Zeit wiederspiegelt, macht sogar die Malerei zu reiner Technik, indem er nur die flüchtige, im Moment wahrgenommene Erscheinung der Dinge wiedergibt. Er ist die letzte Konsequenz und zugleich die Ueberwindung des Naturalismus.

Die neue Auffassung brachte es naturgemäß mit sich, daß die Welt der Technik als künstlerisches Motiv in die Malerei eindrang und allmählich sich Anerkennung verschaffte. Technische und industrielle Anlagen und Einrichtungen waren notwendig und zweckmäßig und deshalb schön. Man gewöhnte sich, sie nicht als Verschandelung, sondern als einen neuen, noch ungewohnten Teil der Landschaft anzusehen. Ja, man lernte sogar erkennen, daß eine solche geschickt der Landschaft angepaßte und eingefügte Anlage oft nicht unwesentlich zu ihrer Verschönerung und Belebung beitrug. Daran änderten auch die Bestrebungen der Heimatschutzbewegung nichts, die gegen solche „Versündigung gegen die Natur" Sturm lief, die am liebsten aus jedem Stück Natur eine romantische Idylle gemacht hätte, wie das in den lyrisch angehauchten sentimentalen Stimmungslandschaften der Maler von Worpswede und Dachau, die die sogenannte Heimatkunst zu pflegen vorgaben, künstlerisch zum Ausdruck kam. Aber wie man sie aus der Landschaft nicht verbannen konnte, so drangen auch in die Kunst immer mehr Motive aus Industrie und Technik ein und eröffneten dem künstlerischen Schaffen mit einem Schlage ein weites Feld neuer Möglichkeiten. Es entstehen Darstellungen von Bergwerken, Fabriken, Hochöfen, aus Eisenwerken und Maschinenräumen, Werften und Werkstätten, aus allen Gebieten der Technik und industriellen Arbeit. Der Mensch spielt dabei nicht die Hauptrolle. Das Bedeutsame sind die großen Werke, die menschliche Intelligenz und menschlicher Unternehmungsgeist geschaffen haben. Heute sind sie ein wesentlicher, nicht wegzudenkender Bestandteil der Schöpfungen unserer modernen Malerei geworden.

1) *Das Aufkommen des Industriemotivs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.*

Schon seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts, seit der Einführung der Maschine, gab es Darstellungen von Maschinen und industriellen Unternehmungen, aber man bediente sich dazu durchweg graphischer Darstellungsmethoden, vor allem der Lithographie. Daß man solche Motive zu malerischen Kunstwerken gestalten könnte, fiel damals noch keinem Maler ein; man sah in Bergwerken und Fabriken nur häßliche Arbeitsstätten, die als Vorwurf für ein Kunstwerk nicht in Frage kamen. Lediglich aus Interesse an der seltsamen und neuartigen Erscheinung suchte man diese Kuriositäten, als die man alle Maschinen und technischen Errungenschaften noch ansah, zu schildern, und zwar in der einfachsten und unverbindlichsten Form: durch die Graphik. Künstlerische Interessen waren nicht vorhanden. Es sind trockene, wie Illustrationen wirkende Berichte, Beschreibungen, die dem Publikum eine möglichst genaue Vorstellung von den neuen Einrichtungen geben sollten; Flugblätter, etwa unseren illustrierten Zeitungen vergleichbar. Bis zum Industriebild war noch ein weiter Weg. Anfangs war es mehr nur ein Auseinandersetzen mit der Technik. Es wirkt oft wie ein neugieriges, aber zaghaftes Herantasten an das Neue. Der Künstler, wenn man die Urheber so nennen darf, wahrt noch Abstand von seinem Gegenstand, er beobachtet von weitem, gibt einen Ueberblick. Die Entwicklung der Technik, ihr Eindringen in das tägliche Leben der Allgemeinheit, förderte das Interesse an den technischen Wunderwerken. Es gibt aus dieser frühen Zeit der Technik eine fast unübersehbare Menge solcher Litographien[1]), die uns

[1]) In fast allen Stadtgeschichtlichen Museen. Darstellungen aus dem Gießerei- und Hüttenwesen vor allem im Gleiwitzer Oberschlesischen Museum, von den ersten Eisenbahnen und Maschinen im Nürnberger Germanischen Museum und im Verkehrsmuseum Nürnberg.

ein deutliches Bild geben, wie die damaligen Menschen sich zu den umwälzenden Neuerungen einstellten.

Man kann bei den Künstlern zwei Arten der Auffassung unterscheiden: die einen sind reine Chronisten, schildern sachlich ohne innere Anteilnahme mit größtmöglicher Genauigkeit ihr Vorbild, kühle Beobachter, die sich einer persönlichen Stellungnahme enthalten. Die anderen, schon mit größerem Recht Künstler zu nennen, bemächtigen sich des Themas, ihre Phantasie wird durch den Gegenstand angeregt, sie erfinden selbst weiter, übertreiben, und kommen so zu phantastischen oder satirischen, für uns höchst amüsanten Darstellungen, Uebertreibungen oder Verzerrungen des ursprünglichen Gegenstandes. Solche Zukunftsphantasien hat es gegeben von den Anfängen der Technik an in Kunst und Literatur; zu allen Zeiten, und besonders heute, wo dem Menschen im Film ein mächtiges Mittel erstanden ist, seinen Phantasiegebilden, wenn auch nur scheinbar, Gestalt zu verleihen, hat er sich daran berauscht, in der Phantasie seiner Zeit voraus zu eilen und sich über alle Hindernisse, mit denen die Gegenwart zu kämpfen hat, hinweg zu setzen.

Ein starkes Interesse muß ihrer Zeit die neue Eisenbahn in Anspruch genommen haben, sie war ja wohl auch die technische Neuerscheinung, mit der das große Publikum am häufigsten und am unmittelbarsten in Berührung kam, die eine weitgehende Umwälzung im Leben der Menschen hervorrief. Zahlreiche Graphiker haben getreu Bericht erstattet über die ersten Erscheinungen der Eisenbahn. Es gibt viele Darstellungen von der Einführung der Eisenbahnen, z. B. in Liverpool-Manchester, der Bahn von Nürnberg nach Fürth, von Linz nach Budweis, ein „Flugblatt zur Fürther Eisenbahn", „Inaugurationen der Eisenbahnen bei Brüssel", Landschaften und Städtebilder mit Eisenbahnen. Es sei auch Menzels Gemälde mit der Berlin—Potsdamer Eisenbahn von 1847 erwähnt und seine Zeichnungen dazu. Auch andere Verkehrsmittel sind häufig dargestellt, so die Anfänge des Fahrrades und das Dampfschiff. „Das erste Dampfschiff" schon von 1786, „Wasserfahrzeug Nautilus" 1806, Dampfschiff und Dampfwagen, und besonders

interessant: „The Enterprise steam-Omnibus" von 1833, Darstellung eines frühen Dampfwagens einer Londoner Gesellschaft um 1830, Vorläufer des Autobus. Dann vor allem Blätter zur Geschichte der Luftfahrt. Außerdem Darstellungen von Werften, Schleusen, Unterführungen, Ueberbrückungen, Kettenbrücken, Viadukten und Tunnels. Einen breiten Raum nehmen natürlich die Ansichten von Fabriken, Gießereien, Bergwerken und Hütten ein, z. B. die „Ansicht von Johann Georgenstadt im Sächsischen Erzgebirge, durch die Flammen des Hochofens beleuchtet" oder „Inneres eines Steinkohlenbergwerkes bei Newcastle".

Aus diesen Darstellungen sei eine der frühesten als Beispiel herausgegriffen: die kolorierte Lithographie aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts von Friedrich Weber: „Nächtliche Vorstellung des Gießens und Auslassens in dem Königlich-Württembergischen Eisenschmelzwerk zu Heidenheim".[2]) Es wird in allen Einzelheiten getreu der Vorgang des Eisengießens in einer primitiven Gießerei dargestellt. Es ist ein hoher, kahler Steinbau, der oben von Holzgebälk abgeschlossen wird. Rechts befindet sich der große Ofen, aus dem eine mächtige Rauchwolke nach oben schlägt. Aus dem Ofen läuft das glühende Eisen in eine schmale Rinne und fließt durch seitliche Oeffnungen in rechteckige, an der Seite der Rinne in den Sand eingelassene Formen von verschiedener Größe, in denen es dann erkaltet. Arbeiter in dicken Stiefeln und Handschuhen, mit großen Hüten als Schutz gegen die Hitz, öffnen und schließen mit langen Stangen die Oeffnungen zu den Formen. Die verschiedenen Stadien des Erkaltens beim Eisen sind beobachtet. Die letztgegossenen Platten noch hellglühend, die ersten schon dunkel geworden, erkaltet. Die zuschauenden Personen, die sich wegen der Hitze die Hände vors Gesicht halten, und der fackeltragende Diener im Vordergrund stehen als dunkle Silhouetten gegen das glühende Licht des Eisens. Die Figuren im Hintergrunde sind hell beleuchtet. Wo nur Platz vorhanden war, sind kleine Stilleben angebracht: gegen die Wand gestellte Stangen, Spaten und Tiegel, eine Gießkanne und links ganz

[2]) Im Besitze der Staatlichen Gemäldegalerie Stuttgart.

im Vordergrunde eine Anzahl fertig gegossener Platten, Formen und Rahmen.

Aus alle dem erkennt man das Interesse des Künstlers an dem dargestellten Gegenstand. Er hat kein Kunstwerk geschaffen, er wollte nur einen so interessanten Vorgang wie das Eisengießen möglichst genau schildern. Die Ausführung ist unbeholfen, die Figuren etwas steif und eckig. Aber der Maler hat Sinn für den Reiz der Szene. Die sonderbare gespenstische Beleuchtung, die Feierlichkeit, mit der das neue Verfahren vorgeführt wird, hat er mit primitiven Mitteln, aber, wie es der Zweck war, deutlich und einleuchtend geschildert. Von weitem, etwas erhöhtem Standpunkte im Hintergrunde beobachtet er den Vorgang wie ein Berichterstatter.

Bezeichnend für diese Einstellung des Malers sind auch die gemalten Darstellungen Johann Erdmann Hummels (1769) bis 1832) von dem Schleifen und Aufrichten der Schinkelschen Granitschale im Lustgarten zu Berlin, die um 1830 entstanden sind. Sie gehören zwar nur in weiterem Sinne in den Kreis dieser Betrachtung, gewinnen aber an Bedeutung durch höhere malerische Werte. Charakteristisch ist das Interesse an technischen Vorgängen, die mit größter Genauigkeit in allen Einzelheiten wiedergegeben werden. Auch Hummel beobachtet noch ohne spezifisch malerisches Interesse, er gibt Bericht, Erzählung, wie es überhaupt der Malerei seiner Zeit eigen war. Aber die Kultiviertheit seiner feinkolorierten Darstellungen heben ihn über das Niveau Webers weit hinaus. Die technischen Vorgänge des Aufrichtens der Granitschale haben ihm imponiert. Er schildert sie eingehend[3]). Seine Darstellung ist dadurch interessant, daß sie zeigt, mit wie primitiven Mitteln man die Arbeit noch bewältigte. Die schwere Schale ist von Balken umklammert, an denen die Taue zum Hochziehen befestigt sind. Diese werden über Rollen geführt, die sich oben an einem hohen Balkengerüst befinden, und von da auf den Erdboden nach allen vier Ecken des Gerüstes, um dann auf vier große primitive Win-

[3]) Märkisches Museum Berlin.

den aufgewunden zu werden, die jede von 12 Arbeitern an ihren langen, kreuzförmigen Hebelarmen in Bewegung gesetzt werden. Also ein großer Aufwand an Menschenkraft und wohl auch an Zeit, um eine verhältnismäßig einfache Arbeit zu leisten. Hummel hat das Bild in ein Netz von geraden Linien gespannt: die Holzgerüste, Fahnenstangen und die Architekturen des Hintergrundes. Das große Balkengerüst nimmt den größten Teil der Bildfläche ein, daneben erscheinen die Figuren der Arbeiter und Zuschauer übermäßig klein. Das malerische Interesse des Künstlers zeigt sich in der subtilen Art der Lichtdarstellung, der Feinheit in der Wiedergabe der Schatten von den Menschen und dem Gerüst, und in den Lichtreflexen und Spiegelungen auf der Unterseite der Schale, für die Hummel überhaupt eine besondere Vorliebe hat. (Auf der Unterseite der aufgestellten Granitschale sind z. B. die winzigen Spiegelbilder der kleinen Figürchen in aller Deutlichkeit wiedergegeben.) Hummels Bild entsteht also aus demselben Interesse am technischen Vorgang wie die Litographie Webers, ist ihr aber durch seine malerischen Qualitäten weit überlegen.

Schütz gibt zum ersten Male nicht einen Ausschnitt aus einem Industriewerk, sondern eine Gesamtansicht, und zwar eines Walzwerks. 1838 ist das Bild mit dem Walzwerk zu Lendersdorf entstanden[4]). Zum ersten Male ist hier in der sachlich nüchternen, berichtenden Weise ein industrielles Unternehmen malerisch dargestellt. Das Bild ist aus demselben Geiste gemalt wie die Bilder Hummels und die Litographie Webers; dieselbe Genauigkeit und Kleinteiligkeit und vor allem dieselbe Freude an dem dargestellten Gegenstand. Auch Schütz spielt bei seiner Darstellung des Walzwerks noch die Rolle des unbeteiligten Beobachters. Von hohem Standpunkt überblickt er das ganze Werk und erspäht von oben scharf jede Einzelheit. Auch er wahrt noch den Abstand des Chronisten, wie es der Darstellungsweise seiner Zeit entsprach. Er hat den Vorwurf nicht als malerisches Motiv gewertet, er ist nur gegenständlich, topographisch interessiert. Man hat den Eindruck, als habe der Gründer des Werks den Maler

[4]) Leopold Hösch-Museum Düren.

beauftragt, ihm ein möglichst getreues Bild seines Walzwerkes herzustellen; und Schütz hat dann mit größter Genauigkeit ein Konterfei angefertigt, an dem der Besteller seine Freude gehabt haben wird. Also ein Auftrag, den man heute einem Photographen übergeben würde, — und fast mit der Genauigkeit einer Photographie ist das Bild Schützens gemalt. Von einem hohen Standpunkt sieht man auf einen Fabrikhof, der im Vordergrunde parallel zum Bildrand von Bäumen oder Sträuchern abgeschlossen wird. Im Mittelgrunde die Baulichkeiten des Walzwerkes, steif und hart wie die Straßenansichten Gärtners und Krügers. Man sieht die kleinen Figuren zahlreicher Arbeiter bei ihrer Tätigkeit. Links ein winkligeres Gebäude mit einer Ofenanlage und mächtigem Kamin, auf beiden Seiten von Bäumen umrahmt. Auf dem weiträumigen Hof hat der Maler eine Anzahl von Wagen mit Pferden dargestellt, Arbeiter bei der Arbeit, mit Schubkarren, dazwischen kleine Figurengruppen, wohl Kaufleute, die miteinander verhandeln. Alles in winzigem Format, fast wie Spielzeug wirkend. Karg, wie die ganze kleinliche Malweise, sind auch die Farben: Stumpfes Grün und Braun, der Hintergrund in ein wässeriges Blau übergehend. Auch der Himmel grau-blau, belebt von den dünnen Rauchwölkchen der zahlreichen Schornsteine.

Wie für die Menschen die Kleinigkeiten und Unwichtigkeiten des täglichen Lebens Bedeutung gewannen, so tut sich in der Malerei ein Haften am Modell und Motiv kund. Man hält sich peinlich genau an das Vorbild, auch hier erhält das Kleinteilige, Nebensächliche übermäßige Bedeutung.

Weit mehr Schwung und Lebendigkeit zeigen die Darstellungen, bei denen der Maler mit seiner künstlerischen Phantasie beteiligt war, die Spottbilder und die Zukunftsphantasien, die aber auch meist eine Verspottung irgend einer neuen Erfindung sind. Hier verläßt der Künstler seinen kühlen Beobachterstandpunkt, seine Phantasie bemächtigt sich des Motivs und gestaltet es um. Man scheint den neuen Erfindungen vielfach skeptisch gegenüber gestanden zu haben, da man sie, oft sehr bissig, verspottet. Besonders sind es auch wieder die neuen Verkehrsmittel, die sich die Verhöh-

nung durch die Künstler gefallen lassen müssen. Spottbilder auf die Eisenbahn, auf ihre Einführung in Italien und Spanien, „Bilderbogen auf die Annehmlichkeiten der Eisenbahn". Dann vor allem das Fahrrad, „Draisinen-Wettrennen" zum Beispiel, und „Gefühlvolle Radelei, Spottbild auf die Draisine". Ganz phantastisch und unwahrscheinlich muß den Zeitgenossen der Gedanke an einen Flugapparat vorgekommen sein, da man alle möglichen Flugversuche mit besonderer Liebe und besonders bissig karikiert hat. So das „Spottbild auf den Aufstieg des Ballons Sylph" oder „Doktor Puffs einfacher aerostatischer Apparat", ein klobiger, schwerfälliger Mensch wird von 5 langgeschwänzten bemalten Papierdrachen in die Luft gehoben. Von Theodor Hosemann gibt es ein Spottbild auf die neuen Erfindungen, in dem er sich auch über den Unfug des Fliegen-Wollens lustig macht[5]). Auch die Maschinen werden verulkt, zum Beispiel die „Neue Erfindung: Dampfmaschinenpferd, worauf man in einer Stunde von Paris nach Moskau reiten kann", oder das „Spottbild auf die Setzmaschine", eine primitive Maschine in menschlicher Gestalt, ein früher, unbeabsichtigter Ausdruck der Idee vom Maschinenmenschen, die heute besonders stark in den Köpfen der Menschen spukt.

Unbeabsichtigt, auch als Satire gemeint, ist die Vision einer modernen Industriestadt auf der „Satirischen Allegorie auf Beuth als Industriellen und Minister"[6]), einem 1837 von

---

[5]) Diese Zukunftsphantasien haben ein amüsantes Gegenstück in der zeitgenössischen Literatur. 1845 veröffentlicht das „Morgenblatt" ein Gedicht von Justinus Kerner, in dem er den Dichter beklagt, für den in der „dampfestollen" Zukunft kein Bleiben mehr sein werde. Der Friede in der Natur und mit ihm die Poesie werde verschwinden vor Dampfer, Dampfwagen und dem unseligen Luftschiff, dem „Himmelsgraus". Dagegen wendet sich in einem Gedicht Gottfried Keller. Er sieht freudig in eine große Zukunft, er sieht Stadt und Land „stahlschimmernd" aufblühen, sieht uralte Träume des Menschen verwirklicht. All das kann den Dichter nicht vertreiben, die Poesie ist angeboren und an nichts gebunden. Den Dichter im Schäferkleide kann nichts hindern, träumend im Grase zu liegen. Er aber will auf seinem „Feuerdrachen" einherfahren, die neue Zeit wird dem Geiste Sturmesschwingen schaffen.

[6]) Rauch - Schinkel - Museum Berlin.

Schinkel (1781 bis 1841) gemalten Aquarell. Es ist eine Allegorie, eine von der damaligen Wirklichkeit weit entfernte romantische Phantasie, aber sonderbar ist die Sicherheit, mit der Schinkel wohl als erster das Gesicht einer modernen Industriestadt vorausgesehen hat. Die Darstellung Schinkels ist das erste künstlerisch gestaltete getreue Bild einer Industriestadt, eines modernen Industriemotivs überhaupt. Aber bezeichnender Weise nicht Nachahmung eines Vorbildes, sondern eine satirisch gemeinte Allegorie, ein in der Phantasie vorausgeschautes Zukunftsbild, das erst ein halbes Jahrhundert später Verwirklichung gefunden hat. Durch die Darstellung des geflügelten Pferdes zerstört Schinkel den Eindruck des Naturwahren seines Bildes, deutet damit seinen romantisch-phantastischen Charakter an.

Beuth war ein Staatsmann in preußischem Dienste, der sich um die Handels- und Finanzwirtschaft Preußens und besonders auf dem Gebiete der Industrie verdient gemacht hat. Seine hochfliegenden Pläne hat Schinkel in seiner Allegorie verspotten wollen.

Man blickt im Vordergrund des Bildes in eine Zimmerecke, wohl das Arbeitszimmer Beuths, das ganz von Dunst und Nebel umhüllt ist, und hinter diesem Dunst dehnt sich weit die Industriestadt aus, von der Beuth geträumt hat. Ein unübersehbares Gewirr von großen Fabrikgebäuden mit zahlreichen, mächtig qualmenden Schloten, die Häusermassen zu großen Komplexen zusammengeballt, wie wir es heute in unsern modernen Großstädten sehen. Die Stadt durchzogen von der geraden Linie eines Kanals, auf dem ein reges Gewimmel von Dampfern und Kähnen herrscht. Die großzügig angelegten Gebäudemassen sind in echt Schinkelscher Manier aus unwahrscheinlichen, der Antike oder gar dem Orient entliehenen Stilelementen zusammengesetzt. Abgesehen von diesen Einzelheiten hat man infolge der Großzügigkeit, mit der das Ganze gesehen und dargestellt ist, mit der lebendigen Bewegtheit, die darüber liegt, unbedingt den Eindruck, wie ihn eine moderne Industriegroßstadt bietet. Den Hintergrund schließt der Romantiker Schinkel mit einer Hügelkette ab, von der ein breiter Strom die Stadt trennt. Ueber der Stadt

galoppiert in den Lüften das geflügelte Pferd, das Sinnbild der Phantasie. Darauf eine symbolische Figur, Seifenblasen in die Luft blasend, die mit Namen von Aktien und mit Riesenzahlen versehen sind: Beuths Illusionen, die Schinkel für Seifenblasen hielt, ohne zu ahnen, wie nahe er zukünftiger Wirklichkeit gekommen war.

Der erste Versuch, ein Motiv aus der Industrie ernsthaft-künstlerisch, nicht etwa phantastisch spielerisch oder spöttisch zu gestalten, ist Blechens (1798—1840) Walzwerk von Eberswalde, das 1835 entstanden ist[7]). Zum ersten Male ist eine industrielle Arbeitsstätte, ein wirklich existierendes Walzwerk als Vorwurf für ein malerisches Kunstwerk, und zwar für ein Kunstwerk von höchster Qualität, verwandt worden, wenn auch nicht um seiner selbst willen, sondern einbezogen in die lyrische Stimmung einer romantischen Landschaftsschilderung. Im Motiv ganz ähnlich wie Schütz, aber in der Auffassung einen großen Schritt über ihn hinausgehend, denn statt Berichterstattung, Beschreibung bei Schütz — künstlerische Gestaltung bei Blechen. Es war zur Zeit Blechens eine unerhört kühne Neuerung, etwas so Triviales, ja Unerfreuliches wie ein Eisenwerk als Bildvorwurf für ein Kunstwerk zu wählen. Hier ist zum ersten Male eine Industriestätte als künstlerisches Bildmotiv verwandt, allerdings im Rahmen einer Landschaftsdarstellung. Blechen wird nicht von dem Gegenstand angeregt, sondern von der Stimmung der Landschaft, die ihre eigenartige Note durch den Kontrast von Natur und schwerem Fabrikbau, und von friedlichem Abendhimmel und aufsteigendem Rauch erhält. Die Art, wie Blechen daraus ein stimmungsvolles Landschaftsbild gestaltet, kennzeichnet ihn als Romantiker, als einen letzten Vertreter romantischer Landschaftsmalerei. Aber daß er überhaupt eine solche Arbeitsstätte als Motiv für ein Gemälde aufnahm, darin liegt hier die große Tat Blechens.

Den Vordergrund des Bildes nimmt ein kleiner Fluß ein, der sich schräg nach links in die Tiefe zieht. Ueber dem jenseitigen, sanft ansteigenden Ufer erhebt sich das

7) Nationalgalerie Berlin.

Walzwerk, das Hauptgebäude mit Giebeldach auf beiden Seiten von mächtigen Schloten flankiert, eingebettet in Baum- und Buschwerk. Das Bild wird zu beiden Seiten von feingliedrigen Bäumchen gerahmt. Die linke obere Ecke ist erfüllt von grauem Qualm, der aus dem größten Kamin aufsteigt. Ihm entspricht als Gegengewicht in der unteren rechten Ecke der Nachen mit den beiden Fischern. Umgekehrt zieht sich eine flachere Diagonale von dem erhöhten Ufervorsprung links nach rechts über die Gebäude in die ansteigende Linie des Waldes. Im Schnittpunkt der beiden Diagonalen liegt das Walzwerk, das so zum betonten Mittelpunkt der feinabgewogenen Komposition wird. Die Landschaft baut sich abwechselnd in dunklen und hellen Streifen auf. Durch den Schatten des Gebäudes im hellen Wasser werden die Dunkelheiten der beiden Ufer miteinander verbunden, der hohe Kamin und die Rauchwolke beleben die Himmelsfläche und stellen die Verbindung her zwischen den mittleren Bildteilen und dem oberen Bildrand.

Der außerordentliche poetische Reiz des Bildes ist kaum in Worten zu beschreiben. Ueber der ganzen Landschaft liegt eine feierliche Stille. Selbst das Walzwerk, das, wie der aufsteigende Rauch zeigt, noch in Tätigkeit ist, liegt in friedlicher Ruhe hingebreitet. Auch die Menschen im Vordergrunde sind in die beruhigte Stimmung der Landschaft einbezogen. Nirgends harte Konturen, scharfe Gegensätze. Als weiche Silhouette steht das Gebäude locker gegen den Abendhimmel. Alle Formen sind im Lichte leicht aufgelockert, die Schatten durchleuchtet. Die Spiegelbilder der dunklen Gebäude auf der leichtbewegten Oberfläche des Wassers haben zitternde, verschwommene Umrisse. Alles ist vom Abendlicht erfüllt. Wie die Figuren der Fischer vorne, ganz von Licht umflossen, sich von dem dunklen Hintergrunde abheben, ist in vollendeter Meisterschaft gemalt.

Das Genie Blechens konnte sich in der sachlich-kleinlichen Zeit, in die sein Schaffen fiel, nicht entfalten. Sein Leben lang hat er um seinen Stil gerungen im Kampfe mit seiner Zeit, an der er schließlich zugrunde gehen mußte. Er war in der zeitgenössischen Malerei ein Außenseiter, ein

empfindsames, impulsives Gemüt, das bedrückt und eingeengt wurde durch die Spießbürgerlichkeit seiner Zeitgenossen. Der letzte Romantiker weist er gleichzeitig über die Malerei seiner Zeit hinaus (man bedenke, daß Blechen z. B. ein Zeitgenosse Hosemanns ist), in manchem die Errungenschaften des Impressionismus vorwegnehmend. Am besten läßt er sich darin mit der impressionistischen Stimmungsmalerei der 50er Jahre vergleichen, etwa den Stimmungslandschaften Schleichs oder Hausmanns. In den romantischen Motiven seiner Bilder zeigt sich der Einfluß Caspar David Friedrichs. Während seines ganzen Schaffens hat er mit dem Problem der Freilichtmalerei gerungen, mit dem er durch Turner und Dahl bekannt wurde. Am deutlichsten kommt die Frische und Ursprünglichkeit seiner Malweise zum Ausdruck in seinen flüchtig hingeworfenen Skizzen, Landschaftsausschnitten mit subtilster Darstellung von Licht und Luft, während die ausgeführten Gemälde vielfach kleinlich ausgemalt, von fast routinierter Glätte sind. Von dieser pedantischen Spitzpinseligkeit ist das Gemälde mit dem Walzwerk von Eberswalde ganz frei. Als Motiv einmalig in Blechens Werk ist es in der Art, wie diese Werkstätte in der Landschaft aufgeht, mit ihr eng verbunden ist durch die vom letzten Abendlicht erfüllte Atmosphäre, ein vollendeter Ausdruck Blechenscher Kunst.

2) *Menzels Eisenwalzwerk.*

Den entscheidenden Schritt in der Darstellung des Industriemotivs tut dann Adolf Menzel (1815 — 1905) in seinem 1875 gemalten Eisenwalzwerk[8]), das ein Schlesisches Walzwerk darstellt. Es ist das erste wirkliche Industriebild. Plötzlich ohne Vorläufer entsteht dies Werk des Genies, bleibt lange das einzige und findet erst spät eine Nachfolge.

Menzels Gemälde ist kein Stimmungsbild wie das Blechens. Es ist fast noch ein naturalistisches Genrebild, wie die Biedermeierzeit es liebte, von einem großzügigen Genie in ein Riesenformat übertragen, den monumentalen, alles ins großförmige übersteigernden Tendenzen der Zeit nach 1870 entsprechend. Mit den frühen Darstellungen vor Blechen hat es die Freude am Erzählen gemeinsam. Dazu kommt die Aehnlichkeit des Motivs, bei Menzel nur alles auf einer höheren Entwicklungsstufe, sowohl in bezug auf den dargestellten Gegenstand als auch die künstlerische Gestaltungskraft. Er hat den Abstand zum Gegenstand aufgegeben. Es ist kein kühles oder gar skeptisches Betrachten mehr, sondern Erlebnis. Er versetzt den Beschauer mitten in die Welt der Arbeit. Die Figuren sind bis an den vorderen Bildrand gerückt.

Die Anregung zu seinem großen Industriebild bekam er wohl bei einem Aufenthalt in Schlesien, bei dem er wahrscheinlich dieses Werk besucht und besichtigt hat. Die malerische Erscheinung der von zuckendem Licht durchleuchteten dunstigen Halle mußte auf seine künstlerische Phantasie natürlich einen mächtigen Reiz ausüben. Soziale Tendenzen lagen Menzel völlig fern. Er hat nicht entfernt daran gedacht, um des arbeitenden Menschen willen das Bild zu schaffen, oder durch ein pompöses Malwerk die Arbeit zu

[8]) Nationalgalerie Berlin.

verherrlichen. Ihn reizte nur die malerische Erscheinung. Ihn interessierte die Bewegtheit und der Reichtum der Formen, die vielfachen Lichtwirkungen, die von dem glühenden Mittelpunkt des Bildes ausgehen. Er wollte ein Moment des Arbeitsvorganges mit seinem ganzen Lärm und Getriebe, seiner Hast und Hitze mit größtmöglicher Naturtreue im Bilde festhalten. Das ganze Unruhige und Gegeneinander der Richtungen und Bewegungen hat er zu einer Riesenkomposition gebändigt. Sie zerfällt in zwei große Teile, die untere Hälfte mit den Gruppen der arbeitenden Menschen und die obere, in der Menzel mit seiner Liebe zum Detail die einzelnen technischen Vorrichtungen, die Stangen, Räder, Ketten und Röhren in aller Genauigkeit geschildert hat. Der Hintergrund, in dem man ein ähnliches Aufgebot an Arbeitern und Maschinen ahnt, ist aufgelöst in Qualm und Rauch. Den Mittelpunkt der ganzen Darstellung bildet das glühende Eisen mit der von ihm grellbeleuchteten Hauptgruppe von Arbeitern, die durch den mächtigen Bogen des Schwungrades im Hintergrunde betont und zusammengehalten wird. Sie besteht aus sechs oder sieben großen kraftvollen Gestalten mit weit ausladenden Bewegungen, vereinheitlicht in einem großen Umriß und durch die Hinlenkung der Blicke und der Aufmerksamkeit aller Personen auf einen Gegenstand, das glühende Eisen. Die ganze einheitliche Komposition zerfällt bei näherer Betrachtung in eine Unzahl kleiner und kleinster Einzelmotive, kleine Genrebilder im Rahmen des Gesamtwerkes. Die Arbeiter der Mittelgruppe, jeder in einer anderen Pose, wie sie der Moment des Arbeitsvorganges bewirkt, jeder wie nach dem Modell gemalt, mit äußerster Naturtreue und Lebendigkeit. Daneben rechts die Szene der Arbeiter, die hinter einer improvisierten Wand, die Schutz gegen die Hitze des glühenden Eisens gewähren soll, ihr Mittagbrot essen, das eine Frau ihnen gebracht hat und nun aus dem Korbe packt. Gegenüber, am linken Bildrand, Arbeiter beim Waschen. Dazwischen tauchen noch vereinzelte arbeitende Gestalten auf. Die Genauigkeit, mit der im Vordergrunde das Stilleben mit den verschiedenen Handwerkszeugen und in der oberen Bildhälfte die unentwirrbare Menge von Röhren, Ketten, Stangen

und Rädern gemalt sind, zeigen die Sorgfalt und Arbeit, die Menzel auch für das kleinste Detail aufwandte, ohne aber dabei trocken und nüchtern zu werden. Durch die Lichtführung werden alle die Einzelteile zusammengehalten und miteinander verbunden. Der glühende Mittelpunkt des Bildes wirft grelles Licht nach allen Seiten, einzelne Teile der Figuren und Gegenstände hell beleuchtend und heraushebend. Dadurch entsteht ein unruhiges Gewirr tanzender Lichter, die aber doch die Komposition vor dem Auseinanderfallen bewahren. Es ist wie eine Momentaufnahme aus einer Industriestätte, durch höchste Qualität und Kultur des malerischen Vortrags ein Kunstwerk ersten Ranges.

Menzel hat in den sieben Jahrzehnten seiner künstlerischen Tätigkeit ein umfangreiches Werk geschaffen von einer erstaunlichen Vielseitigkeit der künstlerischen Möglichkeiten. Er entwickelt sich schnell zur führenden deutschen Malerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts, zum Repräsentanten seiner Zeit überhaupt. Die Bestrebungen Blechens und Krügers hat er zu vollendeter Einheit zusammengefaßt. Bei einer beispiellosen Genauigkeit in der Nachahmung des Naturvorbildes war seine Malweise von einer so souveränen Leichtigkeit und Flüssigkeit, daß man bei einigen seiner Bilder, ähnlich wie bei Blechen, von einem frühen Impressionismus reden kann. Neben intensiven Naturstudien beschäftigt ihn vor allem das Lichtproblem. Wie er sich mit ihm auseinandersetzt, kann man durch sein ganzes Werk verfolgen. Auch an der Freilichtmalerei hat er sich in zahlreichen Naturstudien versucht. Während der ersten Hälfte seines Schaffens malt Menzel ausschließlich Historienbilder in einer verblüffenden Naturtreue und Gegenwärtigkeit. Aber nach der Vollendung des Königsberger Krönungsbildes 1865, das den wenig ansprechenden Abschluß dieser Periode bildet, entnimmt er seine Stoffe dem alltäglichen Leben seiner Zeit, und zwar ist ihm jeder Gegenstand, jedes Erlebnis einer Darstellung wert, im Gegensatz zu der Tendenz der zeitgenössischen Malerei, die nicht auf literarische Assoziationen verzichten will. An jedem Objekt interessiert ihn seine malerische Erscheinung, und jedes studiert er mit gleicher Liebe und Auf-

merksamkeit, wovon seine zahllosen Skizzen beredtes Zeugnis ablegen. In dieses Stoffgebiet fällt das einzige Bild Menzels, das ein Industriemotiv zum Inhalt hat, das Eisenwalzwerk[9]). Menzel greift kühn gleich zu einem Riesenformat für sein Industriebild. Mit epischer Breite reiht er erzählend die einzelnen Motive aneinander, fügt kleine Genremotive ein, alles naturalistisch getreu wiedergebend.

In der gleichzeitigen Literatur lassen sich die gleichen Tendenzen erkennen. Konnte man bei dem Bilde Blechens an die Lyrik etwa eines Lenau denken, so findet Menzel seine Parallelen in dem zeitgenössischen naturalistischen Roman, wie ihn vor allem Gottfried Keller vertritt. Auch bei Keller das behagliche breite Erzählen, das liebevolle Schildern kleiner Nebenepisoden, das auch die Romane Theodor Fontanes und die Erzählungen Otto Ludwigs kennzeichnet.

In der Auffassung schließen sich an Menzel an die Zeichnungen Max von Eyths (1836 — 1906). Er hat mit Menzel die Liebe zum Breiten, Erzählenden, dieses Auflösen des Ganzen in kleine Einzelheiten gemeinsam; und wie Menzel ist er darin ein Kind seiner Zeit. Es wurde schon angedeutet, daß auch in der zeitgenössischen Literatur, an der ja auch Eyth aktiven Anteil nahm, dieselben Tendenzen wirksam waren.

Eyth ist Ingenieur und hat alles, was ihm an Bauten oder technischen Einrichtungen von Bedeutung schien, aufgezeichnet: Brücken, Fabriken, Bahnhöfe, Tunnels, Schiffe, Maschinen aus aller Welt. Aber nun nicht, wie man von einem Ingenieur erwarten sollte, mit kühler Sachlichkeit wiedergegeben, sondern immer in einen größeren Zusammenhang eingeordnet. Eyth erzählt gern, wie ja auch aus seiner Tätigkeit als Romanschriftsteller hervorgeht. Er bringt Nebenmotive, oder ordnet sogar seinen Hauptgegenstand zum Beispiel einem Landschaftsmotiv unter. Von 1878 ist die Zeich-

[9]) Er hat später, nämlich 1879 und 1881, nur gelegentlich Bilder aus einer Dorfschmiede gemalt, willkürliche Ausschnitte aus der Wirklichkeit, wobei ihn die Wirkung des hereinfallenden Sonnenlichts in das dämmerige Dunkel der Schmiede zur Darstellung reizte.

nung einer kleinen Arbeitersiedlung in Virginia. Im Vordergrund wird das Geländer einer Brücke sichtbar, dahinter die Häuser, Schuppen und Schornsteine im Tal. Aber die hohe Bergkette im Hintergrund, an deren Fuß die Siedlung liegt, ist unbedingt das herrschende Motiv im Bild. Auch eine kleine englische Fabrikstadt[10]) ist in eine waldige Landschaft eingebettet. Kahle Häuser und hohe qualmende Schornsteine, dahinter zieht sich quer über das Tal ein langer Viadukt, dessen hohe Pfeiler in kurzen Intervallen aufeinander folgen. Aber eine idyllische Gruppe spielender Kinder, wie von Ludwig Richter gezeichnet, rechts im Vordergrund, als ob alles andere nur als Hintergrund für diese Gruppe gedacht wäre. 1868 zeichnet er u. a. in Südschottland ein paar Dampfpflüge bei der Arbeit[10]). Aber das Hauptmotiv seiner Zeichnung ist eine flache Landschaft mit einer kleinen Stadt am Fuße eines Hügels im Hintergrund. Das wichtigste, die Pflüge und Lokomobilen sind ganz klein als Staffage eingefügt. Eyth betätigte sich anfangs in einer Londoner Dampfpflugfabrik. Von da aus bekam er Aufträge, in allen möglichen Ländern die Dampfkultur einzuführen. So bereist er aller Herren Länder, nicht nur in Europa, sondern u. a. auch Amerika, Aegypten, die Türkei, Westindien. Seine Erlebnisse und Erfahrungen hat er geschildert in dem 1886 erschienenen „Wanderbuch eines Ingenieurs". Neben Reisebriefen, Romanen und Novellen sind die erwähnten Skizzen von ganz besonderem Interesse.

[10]) Museum der Stadt Ulm.

3) *Arbeiter- und Milieuschilderung.*

Eine direkte Nachfolge fand das Beispiel Menzels nicht. Die Entwicklung zum Industrie- und Arbeitsbild geht neben Menzel her langsam ihren Weg. Menzel hat diese Entwicklung vorweggenommen, kleinere Geister seiner Zeit waren zu solchen Taten noch nicht reif. Unter dem Einfluß der Franzosen, vor allem Courbets, beginnt allmählich auch in Deutschland ein neuer Realismus Fuß zu fassen, dessen Hauptvertreter neben Leibl Liebermann und Uhde wurden. Es setzt sich eine neue sachliche Wirklichkeitswiedergabe durch. Das Theatralische, die große Geste verschwinden aus der Malerei. Einfache Menschen in ihrer realen Umgebung werden Gegenstand der Bilder. (Leibl, Thoma). Gleichzeitig verliert der einzelne Mensch an Bedeutung. Er ist nur noch innerhalb des ihn umgebenden Raumes von Interesse. (Liebermann). Milieuschilderung statt Repräsentation, das proletarische Milieu wird bevorzugt: eine ganz neue Art der Auffassung, die durch die Zeitströmung bedingt ist. Die Entwicklung der sozialen Bewegung, die in den 80er Jahren das Allgemeininteresse stark in Anspruch nahm, und die gleichzeitige realistische Dichtung (Gerhard Hauptmann), auf der während der Kunst des Realismus der Hauptakzent lag, ist von großem Einfluß. Nicht die Industrie selbst und ihre Werkstätten werden dargestellt, sondern hauptsächlich die Arbeit und das Leben der Proletarier: die Vorstädte und die großen Häfen, die Arbeit in den Docks und auf den Werften, Handwerker und Seeleute. Keine Einzelpersönlichkeiten, sondern Typen einer ganzen Gemeinschaft, oft gleichmäßig im Bilde aufgereiht (Liebermann) oder einige als Vertreter der Masse (Baluschek), die Maler oft kühl betrachtend, untendenziös, zuweilen das Soziale stärker betonend. Daneben gewinnen die Einrichtungen von Industrie und Technik immer mehr Interesse. Aus dem ganzen weiten Gebiet industrieller Arbeit und Betätigung entnehmen die Maler ihre

Vorwürfe, von primitiver noch handwerksmäßiger Arbeit bis zu den Errungenschaften moderner Technik; Maschinen, Schiffen, Eisenbahnen, den Zentren des modernen Verkehrs: Häfen und Bahnhöfen. Häufig, besonders bei den Hafenbildern, wird das ganze mehr als landschaftliches Motiv aufgefaßt. Es wird die Atmosphäre einer Industrielandschaft geschildert, die qualmige rauchige Luft, oder die Enge und Dumpfheit der Innenräume. Der Mensch spielt dabei keine große Rolle. Er wird in das Milieu eingeordnet, wird Bildbestandteil.

Charakteristisch für diese Auffassung sind die Bilder des jungen Liebermann. (Geb. 1847). Ganz sachlich, innerlich unbeteiligt, stellt er die Arbeit und das Arbeitsmilieu dar. Seine frühen Bilder sind die ersten bedeutenden Arbeitsbilder. Viele Male hat er in seiner ersten Schaffensperiode die alltägliche handwerksmäßige Arbeit anspruchsloser, einfacher Menschen in seinen Gemälden geschildert. Bauern, Handwerker, Fischer in ihrer kärglichen Umgebung bei ihrer ewig gleichen abstumpfenden Arbeit stellt er nüchtern sachlich dar, ohne besondere innere Anteilnahme, unwillkürlich den sozialen Tendenzen der Zeit folgend, dazu unter dem Einfluß Millets und Courbets, und später Israels'. Nachdem er anfangs in seiner Bildkomposition aus menschlichen Figuren feste Gruppen gebaut hatte, wie zum Beispiel bei den „Gänserupferinnen", geht er allmählich über zu einer einfachen Aneinanderreihung der Figuren. Nichts mehr von Komposition und Symmetrie. Bezeichnend hierfür ein Bild wie die „Konservenmacherinnen" oder die „Feldarbeiter". Das einfache Aufreihen der Figuren bringt das Einförmige, Gleichmäßige ihrer täglichen Arbeit zum Ausdruck und führt uns gleich in die Auffassung der Milieuschilderung ein. Liebermanns Arbeiter sind keine tragischen, ins Symbolhafte gesteigerten Gestalten wie die Millets, es sind von Arbeit und Mühe geplagte Alltagsmenschen. Auch Liebermann malt weite, flache Landschaften als Hintergründe, aber seine Figuren sind unter den Horizont geduckt oder überragen ihn nur wenig. Die Innenräume, in denen die Menschen gemeinsam

ihren Beschäftigungen nachgehen, sind einfache, schmucklose Holzräume.

In seiner 1887 entstandenen „Flachsscheuer in Laaren“[11]) hat Liebermann sein Meisterwerk dieser Epoche geschaffen. Die Fußbodendielen, die eng aufeinanderfolgenden Deckenbalken, die an der Seite hintereinander aufgereihten Kinder an den Spinnrädern, alles trägt dazu bei, den Raum in die Tiefe zu dehnen und gibt dem Bilde den gleichförmigen, der eintönigen Arbeit angepaßten Rhythmus. Die Mädchengestalten sind willkürlich locker im Raum verteilt, das Licht spielt leise um die stillen, in ihre Arbeit vertieften Figuren. Die Oede eines endlosen Einerlei liegt über diesen in dunklen zähen Farbtönen gemalten Arbeitsbildern.

Während Liebermann noch die ganz primitive handwerksmäßige Arbeit schildert, wird man durch die Darstellungen Baluscheks (geb. 1870) in das Getriebe moderner Industrie und Großstadt versetzt. Charakteristisch ist für ihn sein ganz sachliches Interesse für die Erzeugnisse und Vorgänge der Technik, für Maschinen, besonders die Eisenbahn mit ihrem ganzen, kompliziert zusammengesetzten Gefüge, für Bahnhöfe, Kanal- und Brückenbauten. Mit einer an Menzel erinnernden Liebe zum Detail führt er alle technischen Einzelheiten bis ins Kleinste genau aus. In umfangreichen Serien hat er Maschinen, vor allem das Leben und Treiben auf der Eisenbahn geschildert. Technisch besonders kunstvolle Anlagen haben es ihm vor allem angetan: Riesenbahnhöfe, Ueber- und Unterführung von Bahndämmen und Kanälen, Brücken und Tunnels, Züge, die in rasendem Tempo durch die Landschaft jagen oder schwer beladen langsam über den Bahndamm rutteln.

Als Beispiel sei das große um 1900 entstandene Gemälde der „Bahnhof“ erwähnt. Ein Gewirre von Schienen senkrecht in die Tiefe führend, zum Teil nach rechts abbiegend, und über- und untereinander verlaufend, der Hintergrund abgeschlossen durch die undeutlich auftauchende Silhouette der Stadt, die Seiten links und rechts durch Schuppen. Auf den Schienen ein Zug heranbrausend, Güterzüge in mäßigerem

[11]) Nationalgalerie Berlin.

Tempo, rangierende Lokomotiven, die ganze Atmosphäre erfüllt von dem quirlenden Dampf der Maschinen. Erstaunlich die Genauigkeit in der Schilderung technischer Einzelheiten, die Einrichtung des Stellwerks, in das man hineinsieht, das unentwirrbare Durcheinander der Weichen und die Masten mit den Signalarmen am Horizont.

Man sieht das große Interesse Baluscheks für die Industrie und ihre Begleiterscheinungen, aber nirgends hat er eine Industrie- oder Fabrikanlage selbst im Bilde künstlerisch gestaltet. Statt dessen schildert er das Proletariat, die Opfer der Industrie. Auf Schritt und Tritt beobachtet er das Leben des Volkes, auf der Straße, in seiner dürftigen Häuslichkeit, den Arbeiter bei seiner Tätigkeit, auf dem Heimwege. Er schildert zum Beispiel ein verschneites Kohlfeld in grauer Dämmerung, durch das sich auf schmalem Weg ein unabsehbarer Zug von Arbeitern bewegt, der am linken Bildrande schemenhaft auftauchenden Zeche zu. Rechts im Vordergrund wie ein schwarzes Ungetüm mit blinkenden Lichtern die Lokomotive eines heranbrausenden Zuges. Oder eine „Mittagspause" im Zechenhof, wo Frauen und Kinder auf Einlaß warten, um den Männern das Essen bringen zu können. Oder eine „Razzia": scheue, aufgeschreckte Menschen, im Begriff, sich über einen hohen Bretterzaun davon zu machen; im Hintergrunde die dunkle Silhouette eines Werkes, ein hoher Schornstein in den Himmel stoßend, helle Fenster leuchten drohend herüber. Solche Dinge aus dem grauesten Alltag stellt Baluschek besonders oft dar. Sachlich, unsentimental, nie karikierend, zeigt er Ausschnitte aus dem Leben der untersten Schichten, die gerade durch ihre Unbekümmertheit und Selbstverständlichkeit den Beschauer packen. Malerische oder ästhetische Werte kommen für ihn nicht in Betracht. Aber neben der scheinbaren Teilnahmslosigkeit, ja Kälte, schwingt ein sozialer Unterton mit. Es spricht aus seinen Bildern nicht nur das Interesse an dem Stoff, es sind Anklagen wegen so vielen Elends, das eine Folge der modernen Industrialisierung ist.

Diese soziale Tendenz steigert sich bei Käthe Kollwitz (geb. 1867) zu einem lauten Protest gegen die bestehende

Gesellschaftsordnung. Während Baluschek sich hinter einer Maske nüchterner Sachlichkeit verbirgt, ist ihre Kunst ausgesprochen und betont Tendenzkunst, Baluschek an Qualität und Eindruckskraft weit überragend. Im Motivischen sind sie nahe verwandt, auch bei ihrer Kunst die Industrie der nicht wegzudenkende Hintergrund. Auch sie schildert das Elend und die Not des Proletariats, aber nicht unparteiisch als kühler Beobachter wie Baluschek, sondern sie tritt mit unerhörter Leidenschaft an die Seite der Unglücklichen. Sie sagt offen und unverblümt die Wahrheit. Das Erzählende tritt in ihren Darstellungen zurück, um später ganz zu verschwinden. Mit schlagender Ausdruckskraft beleuchtet sie blitzartig die Situation, die Tragik des Schicksals vieler Menschen, denen durch die wirtschaftliche Umwälzung die Existenzmöglichkeit genommen ist, ihre Verzweiflung und dumpfe Ergebenheit. Hunger, Krankheit, Krieg und Tod sind der Inhalt ihrer Blätter. Jedes Blatt der Zyklen „Vom Krieg" 1924, „Proletariat" 1925, Blätter wie „Die Eltern", „Die Mütter", „Hunger", oder „Heimarbeit" zwingen den Betrachter in ihren Bann.

Käthe Kollwitz hatte schon früh die Malerei aufgegeben und sich ganz der Graphik zugewandt, um alles auf den Ausdruck konzentrieren zu können. Durch unvermitteltes Nebeneinandersetzen von dunklen Schatten und hellem Licht erreicht sie eine unbedingt eindringliche, oft fast unheimliche Wirkung. Die Aehnlichkeit mit manchen Blättern Munchs ist unverkennbar. Käthe Kollwitz hat keine Vorgänger, keine Parallele in der bildenden Kunst. Zola und Dostojewski und der frühe Gerhart Hauptmann sind die Gleichgesinnten, deren Werke von nachhaltigstem Einfluß auf ihre künstlerische Entwicklung wurden. Durch Hauptmanns „Weber" wurde sie angeregt zu ihrem ersten Zyklus „Weberaufstand" (1894 bis 1898), aus demselben Geiste entstand 1902/3 der „Bauernkrieg", Blätter von hinreißendem revolutionären Schwung, von letztem Ausdruck stummer Verzweiflung. Mit fortschreitender Vervollkommnung ihrer Technik entwickelt sie allmählich ihren reifen persönlichen Stil. Von den frühen erzählenden Serien, die fast illustrativen Charakter haben, wendet

sie sich immer mehr Motiven aus ihrer eigenen Zeit und Umgebung zu. Durch Zusammenballung der Einzelheiten zu einer großen Form erreicht sie ein Höchstmaß an Wirkung. Höchste Intensität der Gestaltungskraft und ihre Intelligenz bewahren sie vor dem Abgleiten ins Sentimentale, Rührselige. Durch dieses Schlagwortartige, Intensive der Formgebung ist Käthe Kollwitz befähigt zur Schaffung eindrücklichster, aufreizender Plakate. Der mitreißenden Wirkung von Blättern wie „Hunger", „Helft Rußland", oder „Nie wieder Krieg", die wie Hilfeschreie den Betrachter treffen, kann sich auch der Widerstrebende nicht entziehen.

Neben diesen Darstellungen aus dem Leben der Arbeiter, wie sie Liebermann, Baluschek und Kollwitz geschaffen haben, entstehen eine große Anzahl von Bildern, die man auch als Milieuschilderungen bezeichnen kann: Hafenbilder, die das pulsierende Leben und Treiben, wie es in großen Häfen herrscht, darstellen. Sie bilden gleichzeitig den Uebergang zum Impressionismus. Es sind im Grunde Landschaftsbilder mit Industriemotiven, in dieser Hinsicht dem zwei Menschenalter früher entstandenen Walzwerk Blechens vergleichbar: Industriemotive, das Arbeitsmilieu als Vorwurf für malerische Stimmungsbilder. Die weite Wasserfläche von tanzenden Lichtern und den Rauchfahnen der Dampfboote belebt; darüber eine Atmosphäre, in der Nebel, Rauch, Dampf und Wolken einen fast undurchdringlichen Dunst bilden, aus dem zuweilen helles Licht hervorbricht und Schiffe, Kräne, Schlote und Masten erkennen läßt. Im Hintergrunde die Silhouette der Großstadt, von Türmen und Schornsteinen überragt. Alles das konnte ein Malerauge des beginnenden Impressionismus wohl reizen. Und das ist das Wesentliche an diesen Darstellungen, daß sie lediglich aus dem Interesse an den Licht- und Luftwirkungen heraus geschaffen wurden. Mittelpunkt war nicht die Landschaft an sich, erst die Industrie mit ihrem Qualm und Dunst machte sie diesen Malern der Darstellung wert. Soziale Tendenzen lagen ihnen völlig fern. Nur das Flimmerige, Dunstige der Industrieatmosphäre war es, das einen Maler wie Kalckreuth

bewog, zu seinen Gemälden, die er zu einer Serie von Hamburger Bildern beizusteuern beauftragt wurde, Motive aus dem Hafen als Inhalte zu wählen. An Darstellungen eigentlich industrieller Werke hat sich diese Generation noch nicht gewagt, sie hält sich an das Milieu, dessen Hintergrund die Industrie bildet: nämlich die großen Häfen, denen das Tempo des modernen Verkehrs, das hohe Maß der hier geleisteten Arbeit ihr Gepräge gibt. Mächtige, aus dem Wasser ragende Pfähle und Brücken, große Ueberseedampfer, zwischen denen kleine Boote hin- und hersausen. Wogende Wolken und Rauchmassen verstärken den Eindruck der Rastlosigkeit und Hast.

So ist auf den Bildern Friedrich Kallmorgens (1856 bis 1924) alles in ständiger Bewegung, der ganze Hafen scheint zu kochen, man glaubt das Brummen der Motore, das Klatschen des Wassers, Pfiffe, Sirenen und Signale zu hören. Der Mensch, der dieses ganze lebhafte Treiben bewerkstelligt und dirigiert, verschwindet fast ganz vor den mächtigen Formen, die er geschaffen hat. Auf dem Bilde „Frühmorgens" ist die Wasserfläche im Vordergrunde belebt von zahlreichen Booten, die in die Bildtiefe eilen, um die Menschen an ihre Arbeitsstelle zu bringen. Im Hintergrunde und an den Seiten große Schuppen und Schlote mit schwarzen Rauchfahnen, Motive aus der Welt der Industrie, daneben Segelboote mit hohen Masten. Einer der Schuppen ist hell erleuchtet, eine Lichtstraße zieht sich von da in den Vordergrund, das Graue des Zwielichts noch betonend. Ganz ähnlich das Bild von 1900 „Arbeiterboote im Hamburger Hafen"[12]). Statt aus einem erleuchteten Schuppen fällt rötliches Licht aus den zerfetzten Wolken auf die Wasserfläche, auf der vollbesetzte Arbeiterboote ihrem Ziel zustreben. Den Hintergrund schließt ein Gebäude mit hohem Turm ab, rechts wieder ein Wald von Masten und Rahen. Auf beiden Bildern die unruhige bewegte Atmosphäre mit dem flackernden Licht das Hauptmotiv, Industrie und Arbeit nur Begleitung. Aehnlich die Motive der Bilder „Früh 6 Uhr im Hamburger Hafen" und „An die Arbeit", 1900[13]). Auf den Bildern

[12]) Museum Folkwang Essen.
[13]) Nationalgalerie Berlin.

„Abend im Hamburger Hafen" spielt die Stadt mit ihren tausend aufleuchtenden Lichtern eine größere Rolle. Menschen warten dichtgedrängt am Anlegeplatz, alles ist in fieberhafter Hast, um möglichst schnell nach Hause zu gelangen. Das ganze in einem dämmerigen Zwielicht, in dem die Umrisse der Schiffe, Gebäude und Menschen ungenau verschwinden. Das Gemälde „Mittagspause" zeigt den Arbeiter als Hauptmotiv, Arbeiter, die von der Arbeit zurückkehren und über einen Brettersteg an Land gehen. Aber in der Hauptsache hat Kallmorgen die von Dampfern, Booten und Seglern belebte Wasserfläche gemalt, die diesige Luft und das flackernde Licht über dem leidenschaftlich erregten Hasten und Brausen des Welthafens.

Ganz anders Kalckreuth. Nicht das summende Leben und unruhige Treiben zieht ihn an, er liebt die weiten lautlosen Flächen des kaum bewegten Wassers, mit der ruhigen Linie der breit hingelagerten Stadt im Hintergrunde. Die Bilder ähneln seinen weitgedehnten stillen Landschaften mit dem verhangenen Himmel darüber. Ueber der „Elbe bei Grasbrook"[14]) liegt die unerschütterliche Ruhe, die Kalckreuth so besonders liebt. Das Bild ist in horizontale Streifen zerlegt, was ihm diesen gelassenen Rhythmus verleiht. Eine mächtige Dukdalbe im Mittelgrunde ist Mittelpunkt und Halt der ganzen Komposition. (Die feste Komposition ist überhaupt für Kalckreuth bezeichnend.) Von diesem Mittelpunkte aus zieht sich die Wagerechte eines Schleppzuges quer durchs Bild, die Wasserfläche horizontal durchschneidend. Den Abschluß bildet im Hintergrund die parallel zum Bildrand breit hingedehnte Stadt, aus der Masten und Schornsteine hervorragen. Etwas unruhiger, lebendiger, mehr im Sinne Kallmorgens, das Gemälde „Im Hamburger Hafen". Die vordere Hälfte nur ausgefüllt mit Wasser mit tanzenden Lichtreflexen darauf; nur wenige Boote im Mittelgrund. Aber der Hintergrund ist abgeschlossen von mächtigen Bauten, Schuppen, Kranen, Türmen und Brücken. Der Himmel ist dunstig verhangen, grell-weiß darunter zischender Dampf und aufspritzender Gischt. Auf seinem Bilde „Heimkehrende Werft-

[14]) Kunsthalle Hamburg.

arbeiter auf der Elbe" wieder im Vordergrund die ruhige Wasserfläche, auf der einzelne Boote, mit Arbeitern voll besetzt, verteilt sind. Den Hintergrund horizontal abschließend die Umrisse der Großstadt, fast nur angedeutet. Die Dächer blitzen auf in der Abendsonne, Türme und Schornsteine ragen hoch. Ein abendlicher Friede liegt auf dem Ganzen. Alles ist in eine feine, rötlich-silberige Farbe getaucht, auch die Stadt und die menschlichen Figuren sind getönt wie die dunstige, etwas flimmerige Atmosphäre. Es ist ein maßvoller, nicht in Formlosigkeit zerfließender Impressionismus in diesen Hafenbildern Kalckreuths. Sie sind in ihrem Aufbau und in ihrer Stimmung noch ausgesprochenere Landschaftsbilder als die Kallmorgens.

Auch Kalckreuth wurzelt im Naturalismus, auch bei ihm die Vielfältigkeit der Bildmotive: Arbeiter und Seeleute, Landschaften und Porträts. Aber über seinen Bildern liegt eine ernste Schwere, sie sind in sich geschlossen und begrenzt. Seine Gestaten sind symbolhafte Erscheinungen, erdgebundene, vom Bildrand engumgrenzte Gestalten, Symbole der menschlichen Resignation, der Hoffnungslosigkeit. Holland und die sozialen Strömungen der Zeit regten ihn an zu Arbeitsbildern, Bauern, Seeleute in endlos flacher, trüber Landschaft. Um die Jahrhundertwende bekam Kalckreuth den Auftrag für die Hamburger Bilder. Er wählte den Hafen als Vorwurf für seine Gemälde, in denen er die nervöse Hast der rastlosen Arbeit nur gemäßigt zum Ausdruck bringt, die ruhige Bildkomposition ist bei ihm vorherrschend.

4) Neuidealismus und Impressionismus.

Nach diesem Auftakt der Industriemilieuschilderungen des beginnenden Impressionismus setzt gegen Ende des Jahrhunderts ein plötzliches Anwachsen der Industriemalerei ein, das Industriebild erlebt im Impressionismus seine höchste Blüte. Die Ausbreitung der Industriemalerei hat verschiedene Ursachen, die das Interesse an diesem Gegenstand wiedererweckten oder stärkten. Neben den allerdings wohl geringen Einflüssen der zeitgenössischen sozialen Tendenzliteratur war die weiter fortschreitende soziale Bewegung wie auch schon in der vorausgegangenen Epoche nicht ohne Einwirkung. Dazu kam natürlich die rapide Entwicklung von Industrie und Technik selbst, vor allen Dingen aber ist sie begründet in der Entwicklung des malerischen Stils, des Impressionismus. Durch die vorhergehende Epoche war das Industriemotiv in der Malerei bekannt. Jetzt aber werden der L' art pour l' art-Auffassung des Impressionismus entsprechend seine rein malerischen Reize erkannt und frei von aller sozialen Tendenz kultiviert. Lediglich die malerischen Erscheinungen der Industriewelt sind jetzt Vorwurf für die Industriebilder. Von der naturnachahmenden Darstellungsweise des Naturalismus wendet sich der Impressionismus energisch ab. Er stellt nicht die Form der Dinge dar, wie sie in Wirklichkeit und in der Vorstellung des Malers beschaffen ist, sondern die tätige Phantasie des Künstlers wird vollständig ausgeschaltet. In flüchtiger skizzierender Weise wird die momentane Erscheinung, wie sie sich dem Auge bietet, wiedergegeben. Der Bildaufbau lockert sich, nichts mehr von Komposition. Man gibt flüchtige, zufällig gesehene Ausschnitte aus der Natur, Bilder, wie im Fluge erhascht, in denen die Hast und Nervosität der Menschen des Jahrhundertendes zum Ausdruck kommt, der Zeit, in der das Tempo der Arbeit und des Verkehrs, des gesamten Lebens überhaupt eine ungeheuere Steigerung er-

fährt. Dieses Momentane, das gesteigerte Tempo des ganzen Lebens zeigt sich in der Malerei in dem Streben nach Auflösung aller festen Formen. Klare Umrisse werden vermieden, sie verschwimmen im Licht, die Form wird durch Farbtönung ersetzt. Man verläßt die Ateliers, um im Freien die Wirkung des Lichts und der Luft auf die Form der Dinge zu beobachten. Der Bildinhalt wird Nebensache. Der Hauptwert eines Bildes liegt in der Feinheit der Malerei, der Farbtönung, einer malerischen Kultiviertheit, in der sich die raffinierte Kultur und Lebenskunst der Epoche spiegelt. Alles Bewegte, die wechselnde Erscheinung eignet sich für den Impressionismus besonders zur Darstellung. Die feste ruhende Form, vor allem die menschliche Gestalt, kann er nicht oder nur schlecht bewältigen. So war es natürlich, daß die in helles Licht getauchte Landschaft mit ihrer wechselnden Beleuchtung das bei weitem häufigste Motiv impressionistischer Bilder wurde. Der Mensch spielt dabei gar keine Rolle, er wird Staffage, hat nur noch als farbiger Komplex eine Bedeutung.

Gerade die Industriemotive kamen mit ihren malerischen Reizen dieser Auffassung entgegen. So erobert sich die Industrie schnell die Malerei und nimmt bald einen breiten Raum innerhalb ihres Aufgabenkreises ein. Sie wird jetzt meist in der Ganzheit ihrer Erscheinung wiedergegeben, als Teil der Landschaft. Aber nachdem den Malern einmal der Sinn für Lichtwirkungen aufgegangen war, konnten ihnen die malerischen Reize gerade der industriellen Innenräume nicht entgehen. Darstellungen aus Gießereien, Hütten und Walzwerken werden häufig. Der Gegensatz des glühenden Feuers zu dem dämmernden Dunkel der Umgebung interessiert als optisches Phänomen. Für eine nicht geringe Anzahl von Malern, die, vom Naturalismus herkommend, zu der neuen Lehre des Impressionismus sich bekehrten, bot das weite Gebiet industrieller Motive reichlich Gelegenheit, ihr malerisches Können zu erproben. Sonderbar ist dabei, daß fast nie Künstler ersten Ranges sich an dieses Problem herangemacht haben. Wir besitzen gerade von führenden impressionistischen Meistern nur ganz wenige Werke, die einen

Vorwurf aus der Welt der Industrie und Technik zum Inhalt haben. Die Gründe dafür sind in der Einstellung der damaligen Maler zu suchen. Die L' art pour l' art-Auffassung zog auch im deutschen Kunstkreis viele in ihren Bann. Man malte nur um der Malerei willen, der dargestellte Gegenstand war völlig gleichgültig, ja es war verpönt, dem Bilde einen bestimmten Inhalt zu geben. Vielleicht war ein Grund auch der, daß den Impressionisten die Industrie noch immer als etwas Häßliches galt. Es war im Gegensatz zur Milieuschilderung, die das Industriemotiv propagiert hatte, ein erneutes Hinwenden zur Natur. So malt der ältere Liebermann, abgesehen von seinen Porträts, lediglich zufällige Ausschnitte aus der Umwelt, die ihn in ihrer Lichtstimmung oder in einer momentanen Bewegtheit zur Darstellung reizten. Ein modernes Industriebild von Liebermann ist etwas unvorstellbares, obschon gerade bei ihm, dem Meister der Licht- und Luftmalerei, der in seiner ersten Schaffenszeit der Maler des Arbeiters und der Arbeit gewesen war, die Vorbedingungen für eine meisterhafte Bezwingung des Stoffes in glänzender Weise vorhanden wären. Auch Künstler wie Corinth und Slevogt haben nie ein Industriemotiv im Bilde gestaltet. Um so größer ist das Verdienst der Meister im Gefolge dieser Führer, daß sie ein so mißachtetes und verkanntes Stoffgebiet, wie es die Industrie ist, für die Malerei eröffnet und die Aufmerksamkeit eines großen Publikums auf eine vielen unbekannte Welt der Arbeit hingelenkt haben.

Neben dieser Entwicklung zum Impressionismus geht eine neue idealistische Richtung, die, weil die impressionistische Industriemalerei beträchtlich breiter ausgedehnt ist, hier vorangestellt werden soll. Dieser Neuidealismus knüpft an die Malerei der Gründerzeit an. Der Mensch tritt als Motiv wieder in den Vordergrund. Nicht Verneinung des Inhalts und Auflösung der Form, wie beim Impressionismus, sondern Steigerung, auch des einfachsten Gegenstandes, ins heroisch-symbolische, meistens mit einem gefühlvoll sentimentalen Unterton. Das führt in der Landschaftsmalerei, in der die Tendenzen dieser Richtung am besten zum Ausdruck

kommen, zu der betont schlichten heroisierten Stimmungsmalerei, wie sie die Künstler von Worpswede und Dachau pflegen.

Auch des Industriemotivs, das durch den Impressionismus in der Malerei heimisch geworden war, bemächtigt sich der Neuidealismus, und für diese Darstellungen wurde von tiefgehender Bedeutung die Kunst Meuniers, die deshalb, wenn auch nicht in den deutschen Kunstkreis gehörig, wenigstens erwähnt werden muß.

Meuniers (1831—1905) Bedeutung liegt darin, daß er zum ersten Male den Industriearbeiter nicht naturalistisch beschreibend wiedergibt, sondern er verbindet realistische Darstellungsweise mit einem Pathos, das seinen Werken ihre monumentale Wirkung verleiht. Seine Kunst ist untendenziös, unsentimental. Auf kleinlich genaue Einzelausführung zu Gunsten der großen Form verzichtend, erhebt er seine Gestalten trotz der Realistik der Darstellung in eine fast übermenschliche monumentale Sphäre, macht die einzelne Erscheinung zum heroisierten Vertreter der arbeitenden Menschheit, zum Symbol der Arbeit überhaupt. Er knüpft darin an Millet an, der in seinen schlichten Bauern heroische Symbole der Landarbeit gestaltete. Auch Meunier will weder Mitleid erwecken noch anklagen. Tendenzen, ähnlich denen der Käthe Kollwitz oder Hans Baluscheks, liegen ihm völlig fern. Seine Arbeiterfiguren sind Gestalten von fast klassischer Ruhe und Größe, die für unser heutiges Gefühl zu dem dargestellten Gegenstand in unangenehmem Gegensatze stehen. Bei ihrem ersten Erscheinen aber machten Meuniers Werke auf seine Zeitgenossen den tiefsten Eindruck. Auch in Deutschland verfehlten sie ihre Wirkung nicht.

Hier wird diese heroisierende Art auf die Malerei übertragen. Nicht die Arbeitsstätte, das Milieu der Arbeit ist Bildinhalt, sondern der arbeitende Mensch wird Mittelpunkt der Darstellung. Man versetzt ihn in den Innenraum, die im qualmigen Dunst unsicheren Konturen der Werkstätte werden zum Rahmen der vom Schein des glühenden Eisens grell beleuchteten Arbeitergestalten. Auch hier machen sich die Maler die Lichteffekte der Industriearbeit zunutze, aber

nicht, um die Silhouette der menschlichen Figuren im Feuerschein zerfließen zu lassen wie im Impressionismus, sondern durch den grellen Schein werden die Arbeitergestalten herausgehoben, betont, gerahmt von dem dämmerigen Dunkel, in dem der übrige Raum verschwindet. Die Figuren werden in ihrer Zahl beschränkt, in großes Format übertragen, Nebensächliches wird nach Möglichkeit weggelassen, alles auf die Erscheinung des Menschen konzentriert, die durch möglichst einfache, großförmige Darstellungsweise zu monumentaler Wirkung gelangt. So stellt Friedrich Keller (1840—1914) zwei mächtige Arbeitergestalten in den Mittelpunkt seines Bildes „Am Feuer"[15]). Der helle Schein des Feuers, der aus dem Ofen schlägt, hebt sich aus dem dunklen Raum; die Silhouette des Ofens, der von hellen Lichtreflexen umsäumt ist und eine dunkle Wand geben der Gruppe zu beiden Seiten einen festen Rahmen. Einziges Nebenmotiv ein Stilleben von vielerlei Eisengeräten, an das Stilleben auf Menzels Walzwerk erinnernd. An den Deckenbalken eine Rolle, über die eine eiserne Kette läuft. Einfach wie die ganze Komposition die beiden Figuren, kraftvolle derbe Gestalten mit weit ausladenden Bewegungen. Mit muskulösen Armen haben sie die Zangen gepackt, die das Eisen ins Feuer halten. Keller kommt hier impressionistischer Darstellungsweise nahe. In dem grellen Schein verwischen sich die Umrisse, die festen Formen lockern sich auf, ohne jedoch im Licht zu zerfließen. Es liegt eine monumentale Ruhe und Größe über diesem Werk des alten Meisters. Seine Arbeiter sind Heroen, Typen für die ganze Gemeinschaft, ähnlich den Arbeitern Meuniers und den Bauern Millets, ohne das Pathos des Franzosen.

Keller geht ursprünglich von der Genremalerei aus, wendet sich aber dann der Landschaft zu, wobei er auf das Problem der Freilicht- und damit der Lichtdarstellung überhaupt stößt. Seine Kenntnisse der Lichtwirkung überträgt er bei seinen Bildern aus Eisenwerken auf den Innenraum, für seine Arbeiterdarstellungen kommen ihm seine Studien zustatten, die er in Steinbrüchen mit besonderer Vorliebe zu

[15]) Staatliche Gemäldegalerie Stuttgart.

machen pflegte, wo er den Schwerarbeiter bei seiner Tätigkeit zur Genüge beobachten konnte. Einfache große Form, Beschränkung auf das Notwendige, die Lichtführung und die Kraft der Bewegung verursachen die monumentale Wirkung des Bildes.

Die gleichen idealisierenden Bestrebungen zeigen sich bei den Industriebildern Arthur Kampfs (geb. 1864). Vorder- und Hintergrund sind auf seinen Bildern scharf getrennt. Vorn agieren wie auf einer Bühne die Arbeiterfiguren, jede in einer anderen Pose. Das Streben nach Heroisierung artet bei ihm aus ins Theatralische, Gekünstelte. Die große Einheitlichkeit der Komposition Kellers ist verloren, die Bilder zerfallen in einzelne Gruppen. Im Gegensatz zu Keller kehrt Kampf zurück zu naturalistisch eingehender Darstellung von Einzelheiten. Er knüpft deutlich an Menzel an, von dem er auch einzelne Motive übernimmt. Er reduziert die Zahl seiner Figuren im Vergleich zu Menzel, erreicht aber trotzdem nicht dessen Einheitlichkeit der Gesamterscheinung.

Kampf zeigt auf seinem „Walzwerk" vorn eine Gruppe von Arbeitern in verschiedenen Ansichten, bis ins Kleinste durchmodelliert, in fast akademischer Glätte, rötlich beleuchtet von dem Schein des glühenden Eisens, dessen langes Band die Bildtiefe mit dem Vordergrund verbindet, die durch einen mächtigen, vorspringenden Holzpfeiler voneinander getrennt sind. Erst im Hintergrunde dehnen sich Dampf und Rauch aus, die den Aufbau des Ofens, überhaupt der ganzen Halle mit ihren eisernen Trägern verschleiern. Einzelne untergeordnete Nebenfiguren verschwinden im Hintergrund. Aehnlich die Darstellung des „Großen Walzwerks", hier statt in die Tiefe gehend, breit in die Fläche gedehnt. Die Komposition zerfällt in zwei Gruppen, ein mächtiger Holzpfeiler, Halt und Mittelpunkt des Bildes, trennt wieder die einzelnen Teile. Im Vordergrunde wieder die Arbeitergruppe, nur in einer anderen Ansicht, der Arbeitsvorgang ebenfalls derselbe. Rechts eine zweite Gruppe, von der hellen Glut des Kessels beleuchtet. Im Hintergrunde wieder quirlender Dampf, aus dem Eisenträger, Rohre, Stangen und Räder auftauchen.

Einzelne Nebenmotive, wie der sich waschende und die karrenziehenden Arbeiter, von Menzel übernommen.

Kampf ist in erster Linie Geschichtsmaler. Er wirkt wie ein später gemäßigter Nachzügler der Historienmalerei der Gründerjahre. In seiner differenzierten Detailmalerei zeigt sich ein überzeugter Naturalismus, dem er auch, obschon fast ein Menschenalter jünger als Keller, zeit seines Lebens treu geblieben ist. Auch in seinen Geschichtsbildern das theaterhaft Gestellte, das seine Industriebilder kennzeichnet. Bei diesen besonders fatal die glatte elegante Malweise, die helle, fast festliche Farbigkeit, die im schroffen Gegensatz steht zu ihrem Inhalt.

Die muskulösen kraftvollen Arbeitergestalten Erich Kuithans gemahnen in ihrer Wucht und Schwere an Hodlersche Figuren. Auf seinem Bilde „Am Schmelzofen" ist links am Bildrand noch der Ofen sichtbar, mit hochgezogener Klappe, sodaß das Feuer sprühend herausschlägt und den ganzen kahlen Raum mit blendendem Lichte erfüllt. Die Arbeiter, die sich vor der Hitze zusammenducken, haben mit einer langen Riesenzange auf Rädern den Schmelztiegel gepackt, um ihn aus dem Ofen zu ziehen. Ihre mächtigen Figuren sind zum Teil in glühendes Licht getaucht, zum Teil dunkel im Schatten. Kuithan steht zwischen Impressionismus und Expressionismus. Er wendet sich von der formauflösenden Malweise des Impressionismus ab, vermeidet aber auch die festumrissenen Formen des Expressionismus. Durch breitgemalte Farbflächen sucht er Raum und Körper zu gestalten. Daher die flächige dekorative Wirkung seiner Bilder, die sich am ehesten dem Jugendstil einreihen lassen.

Stand auf diesen Bildern wie fast durchweg bei allen Darstellungen neuidealistischen Stiles der heroisierte Mensch im Mittelpunkte der Kompositionen, so versucht Heinrich Kley (geb. 1863) in einem 1917 entstandenen Bilde mit der Friedrich Alfred Krupp-Hütte die äußere Erscheinungsform des Werkes selbst zu machtvollem Symbol riesiger Arbeitsleistung zu machen. Die eisernen Gerüste und Türme zu beiden Seiten energisch hochgezogen bis zum oberen Bildrand, verbunden durch die Wagerechten der Brücken und

der Rohre. Dieses Ruhende, Monumentale wird aber gestört durch das Gewimmel der vielerlei Formbestandteile im Hintergrund, wo außerdem alles Feste im Qualm und Rauch verschwindet. Trotz der markanten Großzügigkeit der Gesamtform kommt keine monumentale Wirkung zustande durch die naturalistisch eingehende Schilderung ablenkender Einzelheiten und Nebenmotive, wie sie z. B. Keller auf seinem Gemälde völlig vermieden hat.

Im Gegensatz zu den Werken des Neuidealismus ist allen Bildern des Impressionismus das eine gemeinsam, daß der Mensch hier völlig in den Hintergrund tritt, zum kleinfigurigen Bildteil wird, wenn nicht ganz verschwindet. Die Industriestätte an sich wird Bildinhalt, jede gedankliche, über die äußere Erscheinung hinausführende Verknüpfung wird völlig ausgeschaltet, wie das den bereits dargelegten Tendenzen des Impressionismus entsprach. Vom Problem der Licht- und Luftdarstellung her kommt der Maler zum Industriemotiv, die optische Erscheinung, und zwar ausschließlich sie, macht es ihm darstellenswert. Soziale Tendenzen, ein Streben, die Arbeit zu verherrlichen, oder den Arbeiter zu heroisieren, kommen nicht in Frage. Der Künstler steht dem Gegenstand teilnahmslos gegenüber. Er ist ihm nur Mittel zum Zwecke seiner Licht- und Luftdarstellung.

Die Bedeutung dieses zentralen Problems der Lichtdarstellung, das alle Industriebilder des Impressionismus beherrscht, tritt bei den Industrie-Interieurs besonders deutlich in die Erscheinung. Bei allen handelt es sich um den Gegensatz zwischen hellem Lichtschein und dem dämmerigen Dunkel des Raumes. Die meisten dieser Interieurs sind Darstellungen aus Gießereien, Hütten oder Walzwerken, bei denen immer der grelle Schein des Feuers oder des glühenden Eisens den Hauptfaktor der Komposition bildet. Oder es sind Darstellungen aus Fabriken und Werkstätten, bei denen das Spiel des Lichts auf den glänzenden Maschinen und Gegenständen die Möglichkeit gibt zur Darstellung raffinierter Lichtführung und zu substilster Malerei. Diese Darstellungsart knüpft an Liebermann an, dessen 1881 entstan-

denes Gemälde „Weberei" ein Vorläufer der Industrie-Interieurs, das früheste impressionistische Industriebild überhaupt ist. Es gibt einen Einblick in eine Weberei, die durch große, in den Seitenwänden und der Rückwand liegende Fenster ihr Licht erhält, das hell hereinflutet, wobei ein reizvolles Spiel zwischen Licht und Schatten entsteht. Im Gegensatz zu der Milieuschilderung der 80er Jahre ist nicht der Mensch der Hauptinhalt des Bildes, sondern die großen Webstühle, hinter denen die arbeitenden Menschen fast verschwinden, bilden das Hauptmotiv. Die mächtigen, in die Tiefe führenden Pfosten und Walzen der Webstühle verleihen dem Bild einen ausgeprägten Rhythmus. Es ist in wenige große Komplexe aufgeteilt, auf kleinliche Ausmalung der Einzelheiten wird verzichtet. Die Art, wie das Licht die Gegenstände begleitet und heraushebt, verrät den Meister des Impressionismus, den Darsteller der momentanen Bewegung, des flimmernden Lichts, den geistvollen Maler sinnlicher Oberflächenreize, zu dem er sich aus naturalistischen Anfängen entwickelt. Dieses Bild, das man die erste Fabrikdarstellung nennen könnte, steht auf der Grenze zwischen der Arbeiterschilderung der frühen und der impressionistischen, allen Inhalt ignorierenden Malerei des späteren Liebermann. Es ist das einzige Mal, daß unter seinen Werken eine solche Darstellung eines, wenn auch primitiven Maschinenbetriebes auftaucht.

Eine ähnliche Auffassung innerhalb eines modernen Industriebetriebes zeigt Hermann Pleuers (1863—1911) Bild „In der Reparaturwerkstatt für Lokomotiven". Pleuer, als Maler von Industrielandschaften, besonders der Eisenbahn bekannt, (worauf in anderem Zusammenhang noch eingegangen werden soll), malt hier einen dunstigen, unsicher beleuchteten Innenraum. Statt in der für ihn charakteristischen Art, in der er meist ruhig Farbtupfen neben Farbtupfen setzt, malt er hier in breiten, großzügigen Pinselstrichen. In der Wirkung steht daher dies Bild dem reinen Impressionismus näher, im Gegensatz zu der fast pointillistisch wirkenden Malweise auf den meisten Bildern Pleuers. Man erkennt die großen Umrisse von zwei Lokomotiven; fleckig in dem flak-

kernden Licht die Figuren der hantierenden Arbeiter. Die Luft ist dunstig, das durch ein Fenster im Hintergrunde hereinfallende Sonnenlicht wirft grelle, flimmernde Lichtflecke auf den Boden und auf alle Gegenstände.

Ganz ohne menschliche Staffage, sozusagen ein Maschinen-Stilleben ist Theodor Hummels (geb. 1864) Darstellung eines Winkels aus einer Brauerei. Alle festen Formen und Umrisse sind aufgelöst, Licht und Farbe bestimmen die Komposition. Ein heller Raum mit getünchten Wänden, darin ein buntes Durcheinander von Geräten. Als festeste Form im Bilde der Bottich rechts, darüber im Dampf verschiedene Räder und ein Gewirr von Antriebsriemen. Am Boden Kisten, Fässer, Kolben, alles undeutlich in dem von weißem Dampf getrübten Licht. Auf dem nassen Fußboden das verzerrte Spiegelbild des Fensters im Hintergrund.

Handelte es sich bei diesen Bildern um Innenräume mit wenigstens einigermaßen gleichmäßig verteiltem Licht, so ist auf den Darstellungen von Gießereien und Walzwerken der helle Schein des Feuers oder des glühenden Eisens als heller Mittelpunkt der Kompositionen besonders beliebt. In diesem grellen Schein lösen sich alle Konturen auf, alles verschwimmt im feurigen Dunst. Der Mensch wird nicht herausgehoben durch helle Beleuchtung, sondern vom Lichte aufgesogen oder zur dunklen Silhouette.

Bei Robert Sterls (geb. 1867) Darstellung der „Kruppschen Hüttenleute" werden die Figuren der Arbeiter selbst zu feurigen Schemen. Die Arbeiter sind hier zwar das Hauptmotiv, aber nichts weniger als heroisiert, sondern klein vor der mächtigen rötlichen Silhouette eines Ofens, die Figuren ganz aufgelöst zu bloßen Andeutungen menschlicher Gestalten. Der Ofen mit dem Feuer und dem Eisen, das die Arbeiter an Stangen dirigieren, ist nicht sichtbar, nur rechts im Bilde schlägt eine feurige Lohe und Dampf heraus. Die Halle von Qualm und Feuerschein erfüllt, die untere Bildhälfte ganz in rote Glut getaucht, oben die Wände rötlich grau. Es ist ein im Innenraum bis zum äußersten getriebener Impressionismus.

Sterl, der anfänglich neben Bildnissen, Landschaften und Genrebildern auch arbeitende Bauern malte, beobachtete wie Friedrich Keller die Steinbrecher in den Elbsandsteinbrüchen. Auf zahlreichen Bildern hat er in seiner unruhigen heftigen Malweise die hellen, in der Sonne unsicher umrissenen Gestalten der Arbeiter – Steinbrecher und Karrenschieber — im Moment höchster gemeinsamer Kraftanstrengung geschildert.

Dieser äußerste Impressionismus wird von anderen Malern nicht beibehalten. Theodor Hummel z. B. baut wenigstens die Hauptform seines Bildes „Dampfhammer" in sicheren Umrissen auf. Die Maschine dominiert, nicht der Mensch. Die Arbeiter sind zu Schatten geworden, die dem geblendeten Auge verschwommen vor der Glut des Eisens erscheinen, oder aufgelöst in dem feurigen Schein. Man erblickt in einer riesigen Halle den Aufbau des Hammergestelles, das fast die ganze Bildfläche einnimmt. In der Mitte wird der schwere Hammer sichtbar, der aus der Höhe auf den Amboß niedersaust. Um ihn herum die geduckten Gestalten der Arbeiter, die an langen Stangen das Eisen auf dem Amboß gepackt haben. Ihre gespannte Haltung drückt die Aufmerksamkeit aus, mit der sie das glühende Eisen beobachten, um es zwischen den Hammerstößen in der richtigen Weise hin- und herbewegen zu können. Die ganze Atmosphäre ist erfüllt von Dampf und feuriger Glut, die nichts erkennen lassen. Einzelheiten im Raum: eine Tür, ein Fenster im Hintergrund werden nur eben sichtbar, eine herabhängende Lampe glänzt auf, vorn wird der Umriß eines Karrens sichtbar.

Hummel geht auch aus der Münchener Malerschule hervor. Er beherrscht alle Stoffgebiete der Malerei, aber mit Vorliebe malte er Blumenstilleben, in denen seine Freude an der Farbe zum Ausdruck kommt. Später wendet er sich Motiven aus der Industrie zu, es entstehen Hafenbilder und vor allem seine Innenbilder aus Fabriken und Eisenwerken.

Alle diese Bilder gehen letzten Endes auf Menzels Walzwerk zurück. Das Motiv ist dasselbe: Die große Halle mit Maschinen oder Oefen, Mittelpunkt das Feuer oder das glü-

hende Eisen, der Hallenraum von Dampf erfüllt. In der Ausführung zeigt sich der fundamentale Unterschied der Generationen. Bei Menzel die Arbeiter das Hauptmotiv, in kleinen Gruppen geordnet, erzählende Nebenepisoden und dazwischen gestreute genremäßige Stilleben. Jetzt aber beherrscht der Lichtschein die Darstellung, die Menschen, in ihrer Anzahl reduziert, werden Nebensache, alles wird dem Hauptmotiv untergeordnet. Dem Menzelschen Vorbild am nächsten steht noch ein Gemälde Heinrich Kleys mit dem „Tiegelstahlguß bei Krupp"[16]). Die Umrisse der großen Kessel, wenigstens des vorderen, noch gefestigter, vor allem klingt der genremäßige Ton des Menzelschen Bildes nach. Die Arbeiter, wieder in größerer Zahl, in verschiedenen durch den Arbeitsvorgang bedingten Haltungen um den Tiegel gruppiert, oder, etwas im Schatten des Vordergrundes, in lässiger Ruhestellung. Auf diesem Werke des Impressionismus ist alles von dem hellen Licht im Mittelpunkt des Bildes umflossen, die hohe Halle in unsicherem, dunstigem Dämmerlicht. Alle Einzelheiten sind weggelassen, die großen Formen in schnellen Pinselstrichen nur summarisch angedeutet, im Gegensatz zu Menzels naturalistisch eingehender, liebevoller Detailmalerei.

Großformatige Arbeiterfiguren im Vordergrunde seiner Bilder gibt Carlos Grethe (1864–1913) auf seinen Darstellungen aus Kruppschen Walzwerken. Alle Konturen verschwinden in dem alles erfüllenden Dunst. Hinter den Arbeitern tut sich der Blick in die weite Halle auf. Die Bilder sind ganz in stumpfen grauen Tönen gemalt, nur der rote Schein des glühenden Eisens belebt als Mittelpunkt die Bildfläche.

Neben diesen Interieurbildern kommt im Impressionismus, wie überhaupt die Landschaftsmalerei, auch das Industrielandschaftsbild zur höchsten Blüte. (Unter Industrielandschaft werden Außenansichten von industriellen Werken verstanden, wenn dabei die Landschaft auch stark in den Hintergrund gedrängt wird, oft ganz verschwindet.) Außer-

[16]) Badische Kunsthalle Karlsruhe.

dem entstehen jetzt zahlreiche Landschaftsbilder mit Motiven aus der Industrie, z. B. Brückenbauten, Bahnhöfen, überhaupt Eisenbahnen, und wieder Hafenbilder. Hier ist nicht mehr die Wirkung des von einer Quelle ausgehenden Lichtes das Hauptproblem, Hauptinhalt dieser Bilder ist die ganze unruhig bewegte, immer grauschwarze Atmosphäre einer Industrielandschaft. Die große Anlage des Werkes bildet vielfach nur die Folie für das Gewoge und Geschiebe mächtiger Rauch- und Wolkenballungen, die das Sonnenlicht nur in Fetzen durchlassen, sodaß eine unsichere, stets wechselnde Beleuchtung entsteht. Der Mensch spielt dabei garkeine Rolle mehr, verschwindet meistens ganz. Sogar das Industriemotiv selbst wird Nebensache, die malerischen Reize der durch dichtverhangenen Himmel entstehenden Lichtstimmung sind für den Künstler das Wesentliche. Da aber bei den Industriebildern der Maler immerhin an einen bestimmten Gegenstand gebunden ist, kann er die alle Form auflösende Manier des Impressionismus nur gemäßigt anwenden. Er muß wenigstens in großen Zügen sich an die gegebenen Formen halten. Dem reinen Impressionismus würde ja überhaupt die Behandlung eines bestimmten Themas zuwider sein. So gibt Eugen Bracht (1842—1921) auf seinen großen Hüttenbildern von erhöhtem Standpunkt aus einen Blick über die riesigen Zechenanlagen des Westfälischen Industriegebietes mit seinem darüber gelagerten undurchdringlichen Dunst. 1906 hat er die „Hermannshütte bei Hörde" gemalt[17]). Ein Gewimmel von hohen Kaminen, dazwischen die niedrigen Gebäude und Schuppen des Werks. Eisenbahngeleise führen im Bogen in die Tiefe, Güterzüge beleben den Vordergrund. Darüber in der Luft ein mächtiges Wogen und Branden, ein unaufhörliches Durcheinanderquirlen von schwarzem Rauch und grellweißem Dampf. Der Himmel ist kaum zu sehen, die Luft, die die Sonne nur selten und in Fetzen durchläßt, scheint zu brodeln. Die Luft ist bläulich-grau, weißgrauer und schwarzer Dampf. Eine fast unheimliche, aufgeregte Dunkelheit, aus der greller Feuerschein hervorleuchtet. Aehnlich die „Mittagspause im Stahlwerk Hoesch" in

[17]) Stadtverwaltung Bochum.

Dortmund[18]). Im Vordergrund ein weiter Platz, auf dem Frauen dem Werke zustreben, um den Männern das Mittagessen zu bringen. Ihre Schürzen leuchten hell aus dem dämmerigen Dunst. Im Hintergrunde die Architekturformen des Stahlwerks: Türme, Schuppen, Schornsteine, halb im Rauch verschwindend. Darüber in den Lüften wieder das phantastische Getümmel zwischen Qualm und Rauch.

1912 ist das Bild mit der „Henrichs-Hütte in Hattingen"[19]) entstanden. Eine schwere, dumpfe Stimmung liegt über der Landschaft. Der Mittelpunkt des Bildes ein mächtig hoher Schornstein, etwas aus der Mittelachse gerückt. Dahinter die Eisenarchitekturen der Hütte, rechts im Bilde das Häusermeer der Stadt mit zahllosen rauchenden Schloten, die im Dunst fast verschwinden. Die ganze Luft ist raucherfüllt. Alles in einem bräunlich-schmutzigen Ton gemalt, oben das Grau-Schwarz und Weiß der Rauchwolken, die einzige Farbe im Bilde das glühende Rotgelb des Feuers.

Auf dem Bilde „Nachtschicht" zeigt er eine Gruppe von Arbeitern, die dunkel, gespensterhaft vor weißem wirbelnden Dampf an einem Eisengitter entlang gehen zur Nachtschicht in der Hütte, in der Tag und Nacht die Arbeit nicht unterbrochen wird.

Diese Industriebilder Brachts stehen erst am Ende einer langen Entwicklung. Seine Liebe zur Natur ließ ihn sich ausschließlich der Landschaft widmen. Nach ersten pedantisch naturgetreuen Versuchen beginnt die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus. Es entstehen feingetönte leuchtende Landschaften. Gedankeninhalte verschwinden allmählich ganz. Statt dessen frische Naturbeobachtung, Auflockerung der Formen bei leichter, flüssiger Malweise. Erst spät kommt er zur Industriemalerei. Als erstes Bild mit einem Industriemotiv entsteht in Sachsen das Gemälde mit dem noch ganz programmatisch lautenden Titel „Die alte und die neue Zeit". In einem waldigen Tal liegt auf einem Hügel eine alte Burg, rechts zu ihren Füßen die im Qualm verschwindenden Bauten, Schuppen, Schornsteine und Häuser einer Fabrik. Der Romantiker, der er im Grunde ist, ist wieder zum Vor-

[18]) Kaiser Friedrich-Museum in Magdeburg.
[19]) Landesmuseum Münster i. W.

schein gekommen. Ueber seinen Bildern aus dem westfälischen Industriegebiet liegt eine dumpfe finstere Stimmung. Er hat die Industrie nicht heroisiert, keine erhebenden Schauspiele geschildert, wie man sie beim nächtlichen Durchfahren des Industriegebietes erleben kann: mit den Augen eines Menschen, der die freie Natur, den weiten blauen Himmel liebt und gewohnt ist, hat er das Trostlose eines Lebens inmitten einer grauen, ewig schmutzigen Sphäre der Arbeit gesehen.

Diese öde, bleierne Stimmung hat Fritz Osswald noch dadurch verstärkt, daß er eine Industrielandschaft im Schnee wiedergibt, das ganze Bild in weißlich grauer Tönung malt. Er ist in der Darstellung poetischer Schneelandschaften ein Meister, auf dem Bilde mit der „Niederrheinischen Hütte" wird nur die trostlose Eintönigkeit betont. Es ist eine am Wasser gelegene Hütte mit der Stadt im Hintergrund. Die vordere Bildhälfte nimmt ein Bahnkörper ein mit in die Tiefe führenden Geleisen, die in der Hütte zusammenlaufen. Lange Reihen leerer Güterwagen verstärken den Zug in die Tiefe. Im Mittelgrund die Hütte. Laufbrücken, Türme, Krane, mächtige, qualmende Schornsteine tauchen aus dem Dampf auf. Links wird das Wasser des Rheins sichtbar, auf dem ein Gewimmel von Booten und Kähnen herrscht, im Hintergrunde ein Wald von Schornsteinen über der unsicheren Silhouette der Stadt. Wie eine schwere dunkle Wolfe liegen die Rauchmassen über der Landschaft. Vom Himmel ist nichts zu sehen. Der Schwung der in die Tiefe führenden Schienen, der aufgenommen wird von den hochragenden Schornsteinen und in dem mächtigen Wolkenmeer des Qualms ausklingt, gibt eine Vorstellung von der intensiven Arbeitsleistung, von dem unermüdlichen pulsierenden Leben, das in einem solchen industriellen Betriebe herrscht und die Luft des ganzen Landes zu erfüllen scheint.

Osswald, von Geburt Schweizer, gehört in den Münchener Kunstkreis. Neben Figurenbildern und Stilleben malt er mit Vorliebe Landschaften, und zwar vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, Schneelandschaften. Daneben schildert er sachlich nüchtern Motive aus dem alltäglichen Arbeits-

leben: den „Segelschiffafen in Hamburg", „Schuten im Hafen", den „Rangierbahnhof". Eine gewandte leichte Malweise bewahrt ihn vor trockenem Nachahmen des Vorbildes. Rein impressionistische Malweise zeigt das 1900 gemalte Bild „Im Hafen" von Carlos Grethe, eine Lichtimpression, die beinahe wie eine phantastische Vision wirkt. Ein Motiv aus Industrie und Arbeit als Vorwurf für ein malerisches, fast romantisches Bild. Ein unsichtbares Feuer verbreitet ein glühendes Licht, die ganze Atmosphäre ist von loderndem Schein erfüllt, aus dem drei riesige Schiffskörper schemenhaft aufleuchten, den hellen Feuerschein zurückwerfend. Der Himmel ist rötlich gelb, das Wasser spielt in bunten Farben. Boote mit Menschen sind undeutlich erkennbar, im Vordergrund im Schatten eines hohen Schiffsrumpfes, dunkel, schattenhaft die Umrisse von Menschen, die regungslos in den seltsamen Anblick versunken sind. Blechens Walzwerk ist der Vorläufer solcher Auffassung, die mit Motiven der Arbeit und Technik Stimmungsbilder, Lichtimpressionen, eine Industrieromantik schafft.

Auch die schwere Arbeit hat Grethe geschildert: Männer, die sich mit äußerster Anspannung gegen das Tau stemmen, um ein Boot gegen den Strom vorwärts zu ziehen. Arbeiter, die von einem kleinen Dampfer an Land gebracht, müde vom Tagewerk nach Hause wandern. Im Hintergrunde leuchten die dunstige Luft und das Wasser hell im Abendlicht. Noch oft hat er die ruhige Wasserfläche des Hafens mit großen Dampfern, Schleppzügen, mit Kranen, Masten und Schornsteinen, die aus Nebel und Rauch auftauchen, im Bilde dargestellt.

Ganz impressionistisch locker sind die Hafenbilder Ulrich Hübners. Die ganze Wasserfläche ist aufgelöst in kleine unruhige Wellen, auf denen die Kähne zu tanzen scheinen, die Luft ist in quirlender Bewegung. In seinem Bilde „Hafen und Industrie" sind Wasser, Luft und Qualm noch in helldunklem Dunst, in dem im Hintergrunde die Industriestadt sichtbar wird. Aber im Vordergrunde heben sich Häuser,

Schuppen und Schornsteine schon in fester markierten Umrissen heraus.

Eine besondere Phase des Impressionismus vertritt eine Gruppe von Industriebildern Hermann Pleuers, des Führers des süddeutschen Impressionismus. Im Gegensatz zu der zerfetzten Art des norddeutschen Impressionismus zeigt sich bei Pleuer eine ruhigere Malweise, die das Licht verstreut fluoreszieren läßt. Statt hingehauener Pinselstriche nebeneinander gesetzte Tupfen, die eine fast pointillistische Wirkung hervorrufen, wie sie etwa den Industriebildern des Belgiers Luce in hohem Maße eigen ist. Seine sonderbar hellen Farben, durch die das Häßliche des Bahndamms, der Vorstadthäuser und der raucherfüllten Luft wie verklärt erscheint, verstärken den Eindruck der Ruhe trotz der Bewegtheit und des Momentanen im dargestellten Motiv. Es sind durchweg Eisenbahnbilder, Züge in freier Landschaft in voller Fahrt, ein Motiv, das in seiner momentanen Bewegung in dem Plötzlichen und Vorübergehenden seiner Erscheinung impressionistischer Darstellungsweise sehr gelegen war. Nach Baluschek, der mit liebevoller Genauigkeit die verzwickten, raffinierten Anlagen eines großen Bahnhofs schilderte, malt Pleuer die freie Strecke, oft mit der Stadt oder dem Bahnhof als Hintergrund. Ihn reizt die faszinierende Wirkung eines aus der Tiefe hervorschießenden Gleises, das Atemraubende, Momentane eines vorbeidonnernden Zuges zur Darstellung, Bilder, die von verhaltenem Leben erfüllt sind. Mit Vorliebe wählt Pleuer den Moment, wo der Zug am Rande der Stadt zwischen den letzten Häusern hervorkommt, um in die weite Landschaft hinauszufahren. Auf dem Gemälde „Ausfahrender Zug" schwingt sich der Bahndamm mit dem Gleispaar im Bogen in die Bildtiefe. Im Hintergrunde die letzten Häuser einer Stadt, aus der ein Personenzug hervorkommt. Alles ist vom Abendlicht beschienen. Der Himmel sommerlich blau, mit weißen Rauchwolken, die Häuser leuchten rot und weiß, die grauen Schottersteine des Bahndamms liegen im Schatten, wie bläuliche Bänder laufen die Schienen darüber. Das Schwarz des Zuges

ist grünlich aufgehellt von dem leuchtenden Grün der Wiesen zu beiden Seiten des Bahndammes.

Eins dieser Bilder ist „Das Gelbe Haus" betitelt. (1906).[20]) Der ganze Vordergrund wieder ein breites Bahngelände mit unsicher im Licht erkennbaren, im Bogen in die Tiefe laufenden Schienen. Der Hintergrund abgeschlossen durch nüchterne Häuser, links am Bildrand ein kahles gelbes Haus, das in der Sonne hell leuchtet. Zwischen den Häusern kommen wie schwarze Schlangen zwei Züge mit wehender Rauchfahne im Tempo herangebraust. Die Malweise ist andeutend, summarisch, die Züge nur undeutlich als Flecken, um die schnelle Bewegung erkennbar zu machen. Nur einzelne Formen, wie das Haus im Vordergrund, treten im Lichte klar heraus. Die Häuser der Stadt fehlen auf dem 1905 gemalten Bilde „Bahnhof"[21]), das das Gelände vor einem Bahnhof zeigt. Im Mittelpunkte ein hohes Stellwerk, neben dem links ein Turm hervorragt. Den Vordergrund nimmt in ganzer Breite der Bahnkörper ein mit neben- und durcheinander verlaufenden Schienen, Weichen, Lichtsignalen und Telegrafenmasten. Rechts kommt mächtig qualmend ein Zug heran, auf der anderen Seite ahnt man den Umriß eines Schuppens, davor die unsichere Form einer Lokomotive.

Neben den zahlreichen Eisenbahnbildern hat Pleuer auch zuweilen Bilder der Arbeit gemalt, bei denen der Mensch, der Arbeiter das Hauptmotiv bildet, z. B. „Kohlenträger", oder auf dem Bilde „Feierabend" (1905)[22]) Arbeiter, die sich nach getaner Arbeit für den Heimweg säubern. Der Bildraum ist durch eiserne Träger in drei Teile geteilt, deren mittlerer die Gestalten der Hauptgruppe umschließt, also eine der impressionistischen Art zuwiderlaufende, festgebaute Komposition. Im Hintergrunde leuchten in der Abendsonne die Häuser der Stadt in den sonderbar hellen Farben, die für Pleuer charakteristisch sind.

Die Tendenz zu ruhigerer ausgeglichenerer Malweise, die sich im Gegensatz zu der zerrissenen nervösen Art des reinen

---

[20]) Museum Folkwang Essen.
[21]) Staatliche Gemäldegalerie Stuttgart.
[22]) Museum Folkwang Essen.

Impressionismus, in den letzten Bildern Pleuers schon zu erkennen gab, setzt sich bei einer Gruppe impressionistischer Maler ausdrücklich durch. Die Malweise bleibt impressionistisch: summarisch andeutende Pinselstriche, die keine Detailausführung zulassen. Die formale Darstellungsweise wird gefestigt und geklärt, die Umrisse kräftig betont. Das Bild wirkt daher nicht mehr wie ein zufälliger Ausschnitt aus der Wirklichkeit, man gibt wieder gebaute Kompositionen, feste Gruppierung. Das alles sind Erscheinungen, die auf die verwandte Art des Neuidealismus hinweisen. Ebenso die neue Motivwahl. Der Mensch bleibt zwar im Hintergrunde, aber nicht mehr die bewegte Atmosphäre der Industrielandschaft, nicht mehr malerische Lichteffekte regen zur Darstellung an, man wählt gerade die feste Form, die großen Umrisse der industriellen Anlage selbst.

In dieser energischen, kräftigen Malweise, einem soliden beruhigten Impressionismus, schafft Leonhard Sandrock (geb. 1867) seine Industriebilder. Sie sind in großen wuchtigen Formen aufgebaut. Sandrock ist Impressionist, aber trotz der Bewegtheit der Linien und der Lichtführung vermeidet er die völlige Auflösung der Umrisse, sie sind verunklärt, vom Licht überstrahlt, aber doch wirksam. Geschlossene Bildwirkung wird erstrebt. Auch die erdigen Farben, die in dicken Strichen mit Nachdruck aufgetragen werden, sind satt und kraftvoll. Ein dunkelglühendes Rot herrscht vor, oder ein hellerer, gelblicher Ton. Der Mensch, der Arbeiter spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die kleine menschliche Figur verschwindet fast im Bilde. Das Massive, Kraftvolle spricht auch aus der Wahl seiner Motive. Außer den Häfen mit ihren Docks und Schiffswerften malt er Bahnhöfe, Lokomotiven, Bergwerke, Hochöfen, Fabriken, Maschinen. Alles das hat er auf ständigen Reisen studiert, gezeichnet und zu eindrucksvollen Bildern gestaltet. Schiff und Lokomotive sind seine Lieblingsmotive. In späterer Zeit reizt ihn besonders die Arbeit in Hütten und Bergwerken. Er schildert Koksabstiche, Walzwerke, Arbeiter beim Schichtwechsel. Auf der Georgsmarienhütte bei Osnabrück hat er alle Phasen des

Arbeitsvorganges beobachtet. Auf einem Bilde stellt er das „Herausholen eines Schmiedestückes" dar. Sechs Arbeiter sind damit beschäftigt, gemeinsam mit aller Kraft mittels eines langen Hakens ein Eisenstück aus dem Ofen zu ziehen. Die rötliche Farbe der Feuerglut beherrscht das Bild, der ganze übrige Raum wie auch die gebeugten Gestalten der Arbeiter sind in dunklen grünlich grauen und bläulichen Tönen gemalt. Eine seiner Maschinendarstellungen schildert einen Lokomotivschuppen in dämmerigem Dunkel, das Tor weit geöffnet, durch das helles Tageslicht hereinströmt. Vor der Türöffnung gegen das helle Licht die wuchtige Form einer Lokomotive mit blitzenden Lichtflecken auf dem dunklen Schwarz des Anstrichs. Durch den niedrigen Torbogen, den eng die Form der Lokomotive umspannenden Bildrahmen, wird der Eindruck gespannter Kraft und Lebendigkeit verstärkt: ein gebändigtes Ungetüm, bereit, jeden Augenblick seine ungeheuren Kräfte zu entfalten und ins Weite zu rasen. Auf einigen seiner Bilder gibt Sandrock Ausschnitte aus Industriewerken. Er faßt die einzelnen Teile aus der Nähe in ihrem wuchtigen Aufbau. Die mächtigen Formen der Winderhitzer und Oefen beherrschen sein Bild „Hochofen". Nicht mehr das Leichtbewegte, Flüssige der Bilder Eugen Brachts, sondern aus festgebauten Teilen in einer fast derben Technik gemalt. Auch die „Hüttenkokerei" ist festgefügt, Qualm und Rauch zu dichten Wolken geballt. Er betont das kraftvoll Ruhende gern durch Gegeneinanderstellen horizontaler und vertikaler Linien. So erheben sich auf dem Bilde „Eisenwerk" die schweren Senkrechten der Schornsteine über den Wagerechten der Laufbrücken in der unteren Bildhälfte. Auch auf dem Gemälde „Elektromagnetische Kräne" das Gegeneinander der Senkrechten des Schornsteins, der in die Tiefe laufenden Gerüste zu beiden Seiten und der verbindenden Wagerechten der Brücken mit den Kränen.

Ebenfalls in diese Gruppe, die trotz impressionistischer Darstellungsweise Klärung und Festigung des Formalen anstrebt, gehört Walter Klemm. (geb. 1863). Innerhalb einer festgefügten Bildkonstruktion malt er ganz impressionistisch locker, die großen Formen deutlich in starken Umrissen, die

Einzelheiten summarisch, unklar. Seine menschlichen Figuren sind meist nur angedeutet in fast unheimlich starken, schwarzen Silhouetten. Er stellt mit Vorliebe den Trubel auf Straßen und Bahnhöfen dar, Großstadtstraßen mit langen Straßenbahnzügen und wimmelnder Menschenmenge. Zu den Industriebildern lassen sich seine Bahnhofsdarstellungen rechnen, für die er meist die Bogenform der Bahnhofshalle zum dominierenden Motiv wählt, oder den Bogen einer Brücke, wie z. B. auf seinem Gemälde mit der „Hackerbrücke bei München". Die Wagerechte des dünnen Brückengestänges wird verstärkt durch den in langer Reihe sich hinziehenden Menschenzug. Die beiden kräftigen Brückenpfeiler verleihen dem Bilde, in dem im übrigen eine heftige Bewegtheit der Linien herrscht, festen Halt. Im Gegensatz zu dem ruhig in der Fläche hingebreiteten Brückenbogen im Vordergrund die senkrecht in die Tiefe stoßenden Schienen, die im Hintergrunde in dem aus dem Dunst auftauchenden Bahnhof zusammenlaufen. Auf den Schienen ein reges Leben von ein- und ausfahrenden Zügen. Das gleiche Gegeneinander der Linien bei dem „Neubau des Leipziger Bahnhofs". Die beiden weiten Bogen der neuen Halle im Hintergrunde ausgebreitet, vorn wieder die senkrecht darauf zuführenden Schienen, mit den kleinen Figuren arbeitender Menschen. Auch hier die Hauptform in kräftigen Umrissen. Durch den Schnee, den Klemm besonders gern darstellt, ist das ganze Bild auf einen einheitlichen Ton gestimmt. Auch auf dem Gemälde mit dem „Zentralbahnhof München", das das Innere einer Bahnhofshalle zeigt, wieder die Bogen der Halle das beherrschende Motiv, fester Halt für die ganze Komposition. Im Hintergrunde, in kürzeren Rhythmen, die Bögen einer Brücke. Auf dem Bahnsteig erblickt man Scharen eilender Menschen, das rege Leben und Treiben, wie es bei Ankunft eines Zuges herrscht. Klemm, der eigentlich Graphiker ist, und erst 1910 seine ersten Bilder malt, hat versucht, dem flüchtigen Hasten und Jagen, dem Tempo des modernen Verkehrs, wie man es auf großen Bahnhöfen und in verkehrsreichen Großstadtstraßen erlebt, im Bilde Ausdruck zu geben, indem er große, dominierende Formen und heftig bewegte Linien oder ein Ge-

wimmel kleinfiguriger, nur angedeuteter Gestalten gegeneinander setzt.

Als letztes Beispiel dieser Gruppe der Formfestigung sei Ernst Isselmanns (1885—1916) „Hafen von Ruhrort“ [23]) erwähnt. Isselmanns Bilder sind aus einzelnen, fast willkürlich scheinenden Pinselstrichen zusammensetzt. Die einzelne Form ist kräftig markiert, wenn auch nur in großen Zügen angedeutet. Hier als Bildmotiv eine Brücke über einen in Qualm und Dunst fast verschwindenden Strom. Das Bild hat eine ruhigere Wirkung durch die Flächigkeit der Malerei, die durch die einheitlich graue Tönung noch verstärkt wird. Alle Einzelheiten sind weggelassen, alles ist auf die einfachste Form gebracht. Der kahle Vordergrund nur in ein paar Pinselstrichen angedeutet, dahinter die Wasserfläche mit Schleppdampfern, Kähnen und Kränen. Rechts schwingt sich die Brücke in leichtem Rhythmus in die Tiefe, sich in dem Qualm der Dampfer verlierend. Der Hintergrund ist nur ganz summarisch angedeutet, und nach oben löst sich alles auf in ein wirres Geknäuel von Rauch und Wolken. Das ganze Bild ist in blaugrauen Farben gemalt, nur ein paar hellgrüne Flecken an beiden Ufern beleben das eintönige Grau.

Isselmann malt mit Vorliebe Motive aus der Landschaft des Niederrheins, und zwar möglichst einfache, um alle außerkünstlerischen Interessen auszuschalten. Der „Hafen von Ruhrort“ ist 1913 entstanden, in einer Zeit also, in der der Expressionismus bereits in Blüte stand.

[23]) Museum Folkwang Essen.

5) *Expressionismus und Neue Sachlichkeit.*

Bei den letzten Bildern zeigten sich schon Merkmale, die über den Impressionismus hinauswiesen, auf eine neue Stilentwicklung . Die Uebergänge waren erkennbar an dem ruhigeren Bildaufbau; überhaupt gaben die Bilder ein Streben nach fester gebauter Komposition zu erkennen. Häuser und Industriearchitekturen, Brückenbögen wurden zum Mittelpunkt und festen Halt der Bildkompositionen. Die Malweise wurde flächiger, statt Auflösung aller Form fügte man größere Formkomplexe zusammen, statt fein abgestufter, im Lichte aufgelöster Farbtöne setzte man wieder kräftigere, kompaktere Farben nebeneinander. Diese Tendenzen treten allmählich immer stärker hervor, um in der nächsten Stilphase, dem Expressionismus, die Oberhand zu gewinnen und die Darstellungsweise des Impressionismus in kurzer Zeit zu verdrängen. Während der Impressionismus in seiner höchst kultivierten Malweise nur auf ästhetische Reize bedacht war, Form und Inhalt vollständig verneinte, setzt kurz nach der Jahrhundertwende in Deutschland das neue Kunstwollen ein. Die Bildfläche beruhigt sich. Statt der im unruhigen Flimmer von Licht und Luft aufgelösten Formen gibt man jetzt große festumrissene Formkomplexe. Man formt die Natur nicht nach, sondern deformiert sie gewaltsam, um mit neuen, unwirklichen Formen eine eigene, neue Welt zu schaffen: eigene Schöpfung statt Reproduktion. Mit revolutionärem Schwung läuft man Sturm gegen alles Alte, Ueberkommene. Die Dinge werden nicht wiedergegeben, wie sie dem Auge erscheinen, der Künstler malt seine eigene Idee von den Dingen. Mit seiner Phantasie, die der Impressionismus zugunsten der rein optischen Sehtätigkeit völlig ausgeschaltet hatte, schafft er sich seine eigene unwirkliche Welt. Man will nicht die wirkliche Existenz, sondern Symbol, das Urbild der Dinge; kein Nachbilden, sondern ein Neuschaffen. Der Künstler hebt die wesentliche Form heraus und betont sie durch scharfe

Konturen; alles Nebensächliche wird weggelassen, die Hauptformen zur Komposition gebaut. Charakteristisch für die Malerei des Expressionismus ist ihre Flächigkeit. Statt des von Luft und Licht erfüllten tiefen Raumes rückt man jetzt die stark konturierten Formen in die Bildfläche, was den Bildern oft eine teppichartige Wirkung verleiht. Betont wird diese Wirkung durch die neue Farbengebung. Nicht mehr fließende, vom Licht aufgesogene, sondern grelle, laute Farben, nicht fein abgetönt, sondern hart, oft brutal nebeneinandergesetzt. Auch in dieser Kolorierung zeigt sich der eigene schöpferische Wille des Künstlers, der sich nicht nach dem Naturvorbilde richtet, sondern seiner eigenen Formenwelt durch eigenwillige Farbengebung stärksten Ausdruck zu verleihen sucht.

Was die Bildinhalte anbetrifft, so greift man jetzt gern zu entlegenen, unirdischen Objekten. Religiöse Themen werden häufiger. Natürliche Vorbilder werden durch eigenwillige, ungewöhnliche Form- und Farbengebung in eine entlegene, fremde Sphäre gehoben. Der Künstler gibt weder objektive Naturwirklichkeit wie im Naturalismus, noch die individuell gesehene, wie im Impressionismus, er stellt sein eigenes ästhetisches Erlebnis dar. Er bildet keinen vorhandenen Gegenstand nach, seine künstlerische Phantasie schafft die Bildideen, denen er durch subjektive, von der Wirklichkeit unabhängige Form- und Farbengebung Ausdruck zu verleihen trachtet. Bei der Wiedergabe wirklich existierender Dinge wird vor allem alles Nebensächliche weggelassen. Die wesentlichen Formen, durch starken Umriß betont, werden herausgehoben und zur Bildkomposition zusammengefügt. Es wird also das Vorbild nicht reproduziert, sondern es wird ein neues Bild geschaffen, das den Kern der Sache, das Wesentliche des Gegenstandes zur Darstellung bringen soll.

Das Industriebild bot für den neuen Stil ein ganz verändertes Problem. Das ewig Wechselnde, immer Bewegte der Atmosphäre und der dunstigen Innenräume — Hauptbestandteil des impressionistischen Industriebildes — ließ keine feste Form greifbar werden, die grauschwarze Luft konnte ein farbenfrohes Auge nicht reizen. Ueberhaupt lag dem

Expressionismus das Nachschaffen eines bestimmten Vorwurfes fern. Deshalb entstehen jetzt weniger Bilder bestimmter Industriewerke, sondern man sucht den Geist der Industrie, die Idee des riesigen Zentrums der Arbeit und Kraft, zu versinnbildlichen. Man verzichtet deshalb auf alles Nebensächliche, Kleinteilige, stellt die charakteristischen markanten Formen, ohne sie durch Lichteffekte zu verwischen und dadurch zu entkräften, zusammen, neben- und übereinander, um dadurch die erdrückende Wucht, das Dämonische dieses Riesen zum Ausdruck zu bringen. Der Mensch wird vor seinem eigenen ungeheuren Geschöpf zu einem winzigen Nichts, er verschwindet aus den Darstellungen.

Den Gegensatz expressionistischer Darstellungsweise zu der des Impressionismus gibt ein Gemälde wie die um 1920 entstandene „Fabrikstadt: Chemnitz" von Ernst Ludwig Kirchner (geb. 1880) klar zu erkennen. Kirchner greift das Motiv der Industriestadt, wie der Impressionismus es liebte, wieder auf. Aber nun nicht mehr als Hauptmotiv ein undurchdringliches Gewoge von Qualm und Wolken, in dem das Häusermeer fast verschwindet, sondern hier eine in klaren ruhigen Linien festgebaute Komposition. Wenige stark sprechende Formen der Gebäude im Vordergrunde, im Hintergrunde Türme und Schornsteine als Andeutungen der ausgedehnten Stadt. Nur ganz oben Dampf und Rauch, aber nicht zerfließend, sondern zusammengeballt. Zwischen den parallelen Wagerechten des Vorder- und Hintergrundes ziehen sich die Linien der Fabrikgebäude in die Tiefe, darüber aufragend die steilen Vertikalen der Schornsteine und Türme. Bei aller Ruhe ist das Bild durch dieses Gegeneinander der Linien voller Spannung und Lebendigkeit, die noch verstärkt wird durch die stark sprechenden Farben. Ihre Leuchtkraft wird noch erhöht durch den Gegensatz zu der weißen Farbe des Schnees, der andererseits dem Bilde einen dekorativen Charakter verleiht. Ein niedriges Eisengitter, parallel zum vorderen Bildrand, bildet zusammen mit den Bäumen zu beiden Seiten eine Umrahmung, die die dekorative Wirkung noch verstärkt. Im Vergleich zu der räumlichen Tiefe impressionistischer Darstellungen

wirkt das Bild Kirchners flächig, teppichartig. Linie, Form und Farbe sind für die Bildwirkung wesentlich.

Erich Heckel (geb. 1883) greift eine markante Form aus der Industrie heraus und gestaltet mit diesem Motiv eine kraftvolle ausdrucksstarke Komposition. Er malt 1914 einen Kran im „Hafen von Flensburg". Hier ist alles Nebensächliche vollständig ausgetilgt, nur die mächtigen Umrisse sprechen; alles andere summarisch angedeutet in derben, kräftigen Pinselstrichen. Auf einer eisernen Brücke der Kran, mit langem Arm in den Himmel stoßend; die Bewegung abklingend in den drei Masten eines Seglers, der die rechte Bildhälfte einnimmt. Eine straffe, geballte Komposition voll innerer Spannung und Kraft. Unten die dunklen Massen der Kohlenhaufen und des Bootes, dagegen die Hauptformen weit über den Horizont hinausgehoben und gegen den zerklüfteten, mit nervöser Hand hingemalten Himmel gestellt.

In ähnlich prägnanter Weise setzt Konrad Felixmüller seine Bildformen gegen den hellen Hintergrund. Auf seinem Gemälde mit dem „Hasper Stahlwerk" von 1922 gibt er die Ansicht einer Hochofenanlage. Auch hier alle Einzelheiten weggelassen. Im Vordergrunde zieht sich in einer welligen Linie flüchtig angedeutetes Gelände hin wie ein Sockel, auf dem die Industrieanlage mächtig aufragt: ein Motiv, das bei den Bildern dieser Epoche häufig wiederkehrt. In gleichmäßigem Rhythmus sind die Winderhitzer nebeneinander aufgereiht, klar abgesetzt gegen den helleren Himmel, von den mächtigen Formen der Oefen und Kamine unterbrochen. Felixmüller verzichtet nicht auf Lichtreflexe. Klein erscheinende Laternenlichter ziehen sich an den Gebäudeteilen hin. Eine phantastische Beleuchtung hellt das Dunkel auf: aus einem Kamin lodert eine helle Flamme, aus den Oefen schlägt grellweißer Dampf heraus, der sich mit dem schwarzen Rauch mischt und eine Vorstellung gibt von der Riesenarbeit, die Tag und Nacht innerhalb dieses machtvoll ruhenden Werkes geleistet wird.

Als besonders typisch für die Industriedarstellung des Expressionismus sind die Industriebilder Max Schulze-Söldes zu bezeichnen. Es sind Industrievisionen, die Natur überstei-

gert ins Uebernatürliche, Symbolische. Das verhaltene, bewegte Leben, das die Bilder des Impressionismus erfüllte, ist hier verfestigt zu einer heftig aufschießenden Kraft, alle Formen sind übermäßig in die Höhe gezogen. Auf seinem Gemälde „Industrie" von 1925[24]) sind die wesentlichen Bestandteile des industriellen Werkes herausgehoben und übereinander gebaut, verschmolzen zu einer Phantasie von Häusern, Brücken, Schornsteinen, Winderhitzern, Kesseln und Kranen. Ueber dem unteren Bildteil, den Häusern, die gleichsam den Sockel bilden, ragt das eigentliche Werk auf. Die einzelnen Teile, übermäßig schmal und lang in den Proportionen, schießen mit ungeheurer Wucht hinter dem Häusersockel hervor in den Himmel in steilen Vertikalen, gegen die die diagonalen Linien der langen Eisenstege von den Bildrändern hervorstoßen. Der Hauptakzent liegt auf den drei gleichmäßig nebeneinander gestellten Winderhitzern, die der Mittelpunkt der mittleren Zone und damit des ganzen Bildes sind. Daneben Gasbehälter, Fördertürme. Darüber ragt ein Wald von hohen Schornsteinen auf, lange eiserne Laufbrücken stoßen diagonal durch das Bild in eine phantastische Höhe. Sie stellen die Verbindung her zwischen den isolierten Senkrechten der Schornsteine und zwischen den beiden oberen Bildzonen. Von den Winderhitzern, dem Mittelpunkt des Bildes, gleitet der Blick in die Tiefe zu den Behausungen der Menschen. Schmale, farblos graue Häuser, schiefwinklig aneinandergestellt, mit schwarzen, hohlen Fensteröffnungen, die wie aufgerissene Augen in blassen Gesichtern aussehen. Die Häuser starren förmlich aus dem Bilde. Zwischen ihnen Eisenbahnschienen, die den Eindruck der Tiefe noch verstärken. Der helle Flecken des Signals springt aus der grauen Kälte der Farben heraus, lenkt den Blick, der sonst unwillkürlich nach oben gezogen wird, in die untere Region. Ganz ähnlich der Aufbau auf einem zweiten Bilde „Industrie". Derselbe Unterbau der Häuser, über dem erdrückend das Werk aufragt. Es schwingt ein sozialer Unterton in diesen Bildern mit, wie die menschlichen Wohnungen trotstlos kahl zu Füßen des mächtigen, alles beherrschenden Riesen Industrie geduckt sind. Die auf-

[24]) Vestisches Museum Recklinghausen.

schießenden senkrechten und diagonalen Linien vermitteln den Eindruck des Unruhigen, ständig Bewegten, ein Sinnbild der niemals unterbrochenen, das ganze Leben ausfüllenden und beherrschenden Schwerarbeit und rastlosen Tätigkeit.

Auf Schulze-Söldes Gemälde „Das Werk" (einem späteren Bild) hat sich die wilde ekstatische Bewegung zu ruhiger Form geklärt. Nicht mehr ein abstraktes Symbol, sondern ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, großformatig, nahe gerückt, breit in die Fläche gedehnt. Im Gegensatz zu früheren Gemälden nicht mehr Zusammenballung der wesentlichen Bestandteile einer Industrieanlage, sondern ein Ausschnitt aus derselben als charakteristisch für das Ganze. Mittelpunkt wieder die markante Silhouette der Winderhitzer; davor die flachen Giebel eines Schuppens oder Maschinenhauses mit darüber hochragenden, vom oberen Bildrand überschnittenen Rohren und Schornsteinen. Die Umrisse durch die Lichtführung scharf betont, die Formen klar abgesetzt gegen den Hintergrund, wo im Gegensatz dazu Türme und Kamine im nebeligen Dunst verschwinden.

Ganz ähnlich die Auffassung des Motivs bei Leo Hubert Braun. Auch er gibt auf seinem Gemälde „Stätten der Arbeit" von 1926/27 die markanten Formen einer Hochofenanlage. Im Vordergrund die Giebel dreier kleiner Schuppen, (die Aufreihung ist ein beliebtes, oft wiederkehrendes Motiv), oben ein Gewoge von Dampf und Rauch, in dem die hohen Schornsteine verschwinden. Die eigentümliche Beleuchtung entsteht durch hartes Nebeneinandersetzen heller Licht- und dunkelster Schattenpartien. Die Sonne dringt nur stellenweise durch die Rauchfetzen, die ungleichmäßigen Lichtflecken verursachen die unruhige flackernde Beleuchtung.

Die letzte Stufe des Expressionismus stellt Josef Urbachs „Industriebild" von 1922[25]) dar. Er faßt die einzelnen Teile des Werkes zu einer großen, breit hingelagerten Masse zusammen. Durch einen langen eisernen Steg, der sich in der Mitte quer durch das ganze Bild zieht, isoliert er die untere Bildhälfte mit den Halden, die dadurch auch wie ein

[25]) Stadt Essen.

Unterbau für das darüber aufragende Werk wirkt. Aus der großen Masse des Werkes treten die einzelnen Formen deutlicher heraus. Die seltsame, gespenstische Beleuchtung, hat eine unruhige flackernde Wirkung zur Folge.

Die Betonung des Umrisses und das Herausarbeiten der einzelnen Form, wie sie auf den Bildern Urbachs und Brauns und dem letzten Bild Schulze-Söldes bereits deutlich erkennbar waren sowie die sonderbare, fast unheimliche Beleuchtung auf dem Bilde Urbachs, sind Stilelemente, die bereits über den Expressionismus hinausgehen. Das Streben nach Klarheit und Beruhigung der Form hat die Wandlung zu einer neuen Stilphase zur Folge, die man als „Neue Sachlichkeit" zu bezeichnen pflegt. Das Wesentliche dabei ist, daß man nicht mehr die Wirklichkeit verneint und statt dessen die Idee, das Symbol der Dinge darzustellen sucht, man stellt sich jetzt auf die gegebenen Tatsachen ein. Man sucht die Herrschaft zu erlangen über die Wirklichkeit. Aus dem Getümmel aufeinanderprallender Formen des Expressionismus kristallisiert sich die neue ruhige Linearität zu fast unheimlicher Stille. Senkrechte und wagerechte Linien herrschen vor. Man sucht einen neuen Realismus. Nicht Weltflucht mehr, sondern betontes Rückgreifen auf die Wirklichkeit. Das Betonen der Form wird aus dem Expressionismus übernommen. Aber kein Deformieren, auch kein Nachbilden der Natur, sondern ein Neugestalten des existierenden, eine Neuschöpfung. Nicht mehr ein Zusammenballen charakteristischer Formen zu symbolischer Gestalt, sondern klare Ausschnitte aus der Wirklichkeit. Es ist fast eine Synthese aus Naturalismus und Expressionismus: Getreues Nachahmen der Natur bei Ueberbetonung der Form, und Beseelung und Vergeistigung des Objekts durch die Gestaltungskraft der künstlerischen Phantasie. Neue Räumlichkeit bei einer sonderbar kalten Beleuchtung und einer merkwürdigen Luftlosigkeit dieses Raumes, die die Dinge unheimlich nahe und klar erscheinen läßt, und bei aller Einfachheit der Formengebung dem Bilde einen hohen Spannungsgehalt verleiht. Man hat diese Stilstufe auch als „Magischen Realismus" bezeichnet, eine Benennung, die die sonderbare Mischung von Wirklichkeits-

nachbildung und unheimlicher Unwirklichkeit zum Ausdruck bringen will.

Eigentliche Industriebilder kommen, soweit sich das Material überschauen läßt, seltener vor. Die Technik, der beherrschende Faktor unserer ganzen modernen Kultur, tritt in den Vordergrund.

Karl Völker führt die Darstellungsweise, die sich in den letzten Bildern des Expressionismus ankündigte, konsequent weiter. Er setzt sein Bild „Beton" aus wenigen großen Formen zusammen. Hier sind alle Einzelheiten weggelassen, auf jegliche Detailausmalung ist verzichtet. Das Bild besteht aus glatten Flächen. Zwei Gleispaare, hell vom dunklen Grunde abstechend, führen vom Vordergrund in die Tiefe. Der Bildraum wird abgeschlossen durch eine hohe Betonmauer, deren Abschlußgesims aus der Höhe herunterstößt und parallel zu den Schienen im Hintergrunde ausläuft, unterbrochen von einem kleinen, kastenförmigen Gebäude mit klobigem Schornstein. Der Bildraum wird im Vordergrunde umrahmt, zusammengehalten von den glatten Wagerechten und Senkrechten einer Unterführung. Durch Konzentrierung des Bildinhaltes, Weglassen aller Details, und durch Gegeneinandersetzen heller und dunkler Teile wird eine intensive, fast unwirkliche Wirkung erreicht.

Karl Grossberg überträgt auf seinem 1926 entstandenen Bilde „Rotor" diese Darstellungsweise aus dem Monumentalen in das Kleinfigurig-Vielteilige. Dieselbe klare, scharfumrissene Formgebung wie bei Völker, dieselbe glatte, plastische Malweise. Aber statt großer Linienzüge und Flächen hier alle Linien gebrochen, die Formen aus vielen kleinen Einzelteilen zusammengesetzt. Die Rotore sind die einzigen ruhigen Formen im Bilde. Der Bildraum ist hier überhaupt nicht abgeschlossen, im Hintergrunde lediglich als Abschluß ein breiter heller Streifen, der die „magische" Wirkung, die durch die sonderbar kalte Beleuchtung hervorgerufen wird, noch verstärkt. Grossberg hält den Künstler für so erhaben über die Welt der Industrie und Technik, daß er sich über sie lustig machen zu können glaubt. Er verspottet nicht, wie das die Maler am Anfange des 19. Jahrhunderts taten, die

Erfindungen an sich, sondern den Menschen, der so überzeugt ist von der Unerhörtheit und Bedeutung seiner Leistungen, mitsamt denen er aber den unbekümmerten Mächten der Natur wehrlos ausgeliefert ist. Hauptbestandteil des Bildes die beiden großen Rotore auf stufenförmigem Unterbau. Links am Bild ein halsbrecherischer Aufbau aus einzelnen Eisenstücken, auf dessen oberster Spitze sich eine Eule niedergelassen hat, als ob das ganze kunstvolle Gebäude nur zu diesem Zweck errichtet wäre. Rechts stürzt ein phantastisches Holzgerüst, auf dem sich ein kleiner Affe amüsiert hatte, krachend in sich zusammen. Seltsames Gevögel hat sich ganz naiv die Wunderwerke, die menschlicher Geist geschaffen hat, zum Ruhe- und Tummelplatz gewählt: Triumph der unbeschwerten Natur über selbstherrlichen größenwahnsinnigen Menschengeist. Ueber dem Ganzen kreist unbekümmert das Sonnensystem, durch das die magische, fast unheimliche Beleuchtung hervorgerufen wird, die dem Bilde trotz der Bewegtheit und Unruhe im Einzelnen den kalten, leblosen Ausdruck verleiht. Unten schaut ein grinsendes Menschenaffengesicht aus dem Bilde wie eine ironische Signatur des Malers.

Das Motiv der Industriestadt greift noch einmal Gustav Wunderwald auf. Im Hintergrund seines Bildes wie ein Friesstreifen die Stadt mit einem Wald von hohen, qualmenden Schornsteinen. Davor, getrennt durch das lange Band des Güterzuges, dehnt sich das weite Feld mit einem Gewimmel kleiner Gartenhäuser. Wie auf dem Bilde Kirchners auch hier die ganze Landschaft in eine Schneedecke gehüllt, was den Eindruck trostloser Eintönigkeit einer Industrievorstadt noch verstärkt. Im Gegensatz zu Kirchners Bild fehlt hier die Spannung zwischen vertikalen und horizontalen Linien. Ueberhaupt ist hier das Hauptmotiv, die Industriestadt, ganz in den Hintergrund gerückt, bildet nur den Bildabschluß. Hier statt stark sprechender, gegeneinanderlaufender Linien und Formen im Vordergrunde, das wirre Durcheinander der kleinen Häuschen, statt teppichartiger Flächigkeit ein Zurückkehren zu räumlicher Tiefenwirkung.

6) *Kubismus und Konstruktivismus.*

Eine Abart des Expressionismus, die die Tendenz zur Deformierung der Natur bis zum äußersten weiterbildet, ist der Kubismus. Er zwängt alle Dinge in geometrische Formen und erhebt sie dadurch in eine unwirkliche, abstrakte Sphäre. In dieser abstrahierenden Art malt Werner Drewes, ein Feininger-Schüler, 1928 die „Silos von Chikago", die er fast bis zur Unkenntlichkeit zu geraden Flächen und Kuben stilisiert. Alle Bewegtheit und Vielfältigkeit der Erscheinungen ist zu kubischer Form erstarrt, selbst die Rauchfahne der Lokomotive in eine gradlinig umgrenzte Fläche gepreßt. Eine gewisse eindringliche und lebendige Wirkung wird erzielt durch das heftige Gegeneinander der Linien: auf der Wagerechten des Bahndammes, die oben mehrmals wiederklingt, erheben sich die steilen Senkrechten der Silos und der mächtigen Gebäude mit ihren nach hinten in die Tiefe stoßenden Schrägen.

Eine andere Stilrichtung, die sich aus dem späten Expressionismus entwickelte, ist der Konstruktivismus, der die Mechanisierung, die unsere ganze Kultur beherrscht, zum ästhetischen Element erhebt. Die Maler dieser Richtung schaffen reine Konstruktionen. Auf einen Bildinhalt wird verzichtet, es soll der Geist, die Idee der Technik, abstrahiert von allem Beiwerk, versinnbildlicht werden. Wie der Expressionist wesentliche, markante Bestandteile einer industriellen Anlage zu einem Bild zusammenfügte, so verbindet z. B. Johannes Molzahn eine Anzahl größerer und kleinerer Zahnräder zu einer stark sprechenden Komposition[26]), die, unterstützt von den lebendigen Farben, die Kraft und Energie, wie sie einer modernen Maschine innewohnen, zum Ausdruck bringen soll. Lissitzky vollzieht die völlige Abwendung vom Gegenständlichen. Seine Konstruktionen[26]) sind ganz ab-

[26]) Museum Folkwang Essen.

strakte, der Phantasie des Künstlers entsprungene Gebilde. Er komponiert nur noch mit Linien und geometrischen Figuren, die er zuweilen aus verschiedenem Material bildet. Durch phantasievolle Zusammenstellung prägnanter Formen und stark sprechender Linien werden „Bilder" geschaffen, in denen die ungeheure Spannung und Kraft technischer Einrichtungen, der Geist der Technik überhaupt, in reiner Form zum Ausdruck kommt.

7) Neue malerische Einstellung.

In der Malerei der jüngsten Zeit zeigt sich (soweit überhaupt über eine Zeit ohne auch nur einigen Abstand geurteilt werden kann) eine Tendenz zu neuer malerisch-toniger Darstellungsweise. Man wendet sich von der abstrahierenden Art der letzten Stilphasen einer neuen Malweise zu, die sich die Errungenschaften vorhergehender Stufen zunutze macht, auf ihnen fußt. Man hält sich meist eng an das Naturvorbild, läßt aber dabei einzelne Elemente vergangener Stilstufen wieder aufleben: expressionistisch aufgewühlte Formengebung neben impressionistisch malerischen Versuchen, klare Sachlichkeit neben fast romantischer Tonigkeit. Außenansichten industrieller Werke, also sogenannte Industrielandschaften, herrschen vor. Daneben Landschaftsbilder mit einzelnen Motiven aus Industrie und Technik, wie sie seit dem Expressionismus häufig waren.

Josef Benkert malt ein solches Landschaftsbild, eine „Halde bei Bochum" 1925, in einer an van Gogh gemahnenden, unruhig flackernden Malweise. Nicht nur der Himmel mit den wogenden Rauchmassen, auch der Vordergrund wie in Aufruhr in heftig ausfahrenden Linien. Die Lokomotive und der Kran hinter der vorderen Halde bringen einen diagonalen Tiefenzug in das Bild, der in dem Hüttenwerk links im Hintergrund endet; von da aus zieht sich die Industriestadt am Horizonte hin, die man aber nur an den zahllosen, aufragenden Schornsteinen in dem Dunste ahnt. Es liegt eine große dynamische Wucht in dem Bilde, Symbol höchster, angespanntester Arbeit und Kraftleistung. Diese Elemente des Expressionismus vermischen sich mit impressionistischer Darstellungsweise. Neben den heftigen Linien und markanten Umrissen des Vordergrundes sind die Einzelheiten: die Zeche, die Schornsteine, die Rauchmassen, der ganze Mittel- und Hintergrund nur summarisch angedeutet, alle Konturen aufgelöst.

Der zeitgenössische Darsteller des Rheinisch-Westfälischen Industriegebietes ist der Düsseldorfer Richard Gessner, der die monumentale Erscheinung industrieller Riesenwerke auf verschiedene Weise zu gestalten sucht. Auf seinem Pastell „Industrie" setzt er die festumrissenen Silhouetten von vier Türmen des Düsseldorfer Gaswerkes gleichmäßig nebeneinander, genau in die Mitte des Bildes, was der ganzen Komposition ihre Festigkeit, das Schwerruhende gibt. Vorn und an den Seiten untergeordnete Nebenmotive. Aber von der Sachlichkeit sich abwendend die das ganze Bild beherrschende braune Farbe abgetönt in vielfältigen Schattierungen, im Gegensatz zu der wuchtigen Ruhe der Formengebung. Dagegen auf einem anderen Bilde „Industrie" mit markanter aufragender Silhouette umgeben von niedrigem Häusermeer, alles unruhig in flackerndem Licht, das blitzartig durch den grauen Dunst bricht. Die Bilder „Feierabend" und „Zechenanlage" in beruhigter Formgebung; klare, große Flächen und gerade Umrißlinien. Auf den beiden Zechenbildern (Zeche „Bochumer Verein" und „Zeche Präsident") schließlich alle feste Form aufgelöst, die Zechen heben sich als weiche Silhouette vom Himmel ab, der neblige Dunst der Industrielandschaft löst die harten Konturen auf. Die Malerei ist tonig, fast impressionistisch. Eine weiche, beinahe lyrische Stimmung liegt über diesen Bildern.

Zahlreiche Maler verfallen einer Naturnachahmerei ohne jeden persönlichen Stil. Mit Hilfe von Dunst, Qualm und Lichtwirkungen werden aus Industrielandschaften Stimmungsbilder geschaffen. „Abend am Hochofen" (Erich Mercker), „Abend am Duisburger Hafen" (von Ernst Keller) sind bezeichnende Bildertitel. Lorenz Bösken verwandelt sogar durch phantastische Licht- und Farbengebung die Industrielandschaft fast in ein Märchenland.

In jüngster Zeit treten auch soziale Tendenzen wieder deutlich hervor, so z. B. in den Bildern der Lotte B. Prechner, die eine Gemäldefolge „Die deutsche Not" und einen graphischen Zyklus „Vom Streik" geschaffen hat.

Schließlich als Beispiel äußerster Naturnachahmung, wie sie die heutige Malerei liebt, Ernst Neuschuls Gemälde „Feier-

abend" von 1927, das in seiner Naturtreue fast die Wirkung einer Fotografie erreicht. Drei Arbeiter auf dem Heimweg, als Abschluß des Bildes im Hintergrund das Gestell eines Kranes. Nirgends harte Konturen, aber auch keine Auflösung der Umrisse, Räumlichkeit und Körperlichkeit ist durch getönte Farbflächen — lebendig durch bewegte Licht- und Schattenverteilung — zu erreichen versucht. Die Figuren der Arbeiter in naturgetreuester momentaner Bewegung, auch die Kopfhaltung wie bei einer Fotografie, mit der die farblose Reproduktion des Bildes eine verblüffende Aehnlichkeit hat.

Schluß.

Auch die als erste genannte malerische Darstellung eines Industriemotivs, das „Walzwerk zu Lendersdorf" von Schütz, gemahnte in der Treue der Naturwiedergabe an eine Fotografie. Hier berühren sich Anfang und Ende einer hundertjährigen Entwicklung. Nach den verschiedensten Wandlungen kehrt der Stilwille zu einer ähnlichen Einstellung wie beim Anfang der Bewegung zurück, nur auf einer entwickelteren Stufe die Spuren des hundertjährigen Ablaufs zu erkennen gebend.

Die drei erstentstandenen Industriebilder stellen die Grundtypen dar, auf die letzten Endes fast alle späteren zurückgehen. Diese drei ersten Gemälde sind Einzelfälle, die in der gleichzeitigen Kunst keine Nachfolge fanden. Nach dem Intermezzo der Arbeiter- und Milieuschilderung, bei der soziale Tendenzen im Vordergrund stehen, (Baluschek, Kollwitz), kommt dann das Industriebild im Impressionismus zur höchsten Blüte. Das imppressionistische Industrie-Landschaftsbild greift auf Blechen zurück: ein Industriemotiv ist Vorwurf für eine malerische Stimmungslandschaft. Nur geht jetzt die Stimmung nicht mehr von der Landschaft aus, diese tritt zurück. Träger der Stimmung wird die erregte, fast unheimliche Atmosphäre, die über der Industrielandschaft liegt, und vor der auch das Industriewerk in den Hintergrund tritt. Auch die Stimmung selbst hat sich natürlich gewandelt, der Entwicklung der Industrie ins Riesenhafte entsprechend. Statt abendlich-friedlicher eine düstere, fast pathetische Stimmung. (Bracht, Grethe). In der Folgezeit fehlt der Sinn für diese sich an Blechen anschließende Auffassung. Erst die malerische Einstellung der jüngsten Generation hat wieder Stimmungsbilder geschaffen, aber in flauer, kraftloser Anwendung von Darstellungsmitteln einer vergangenen Stilphase.

An Menzel knüpft dann das Interieurbild des Impressionismus und vor allem des Neuidealismus an. Der Neuidealis-

mus kommt ihm am nächsten in seinem Streben nach monumentaler heroischer Wirkung, ähnliche Tendenzen wie die Malerei der Gründerjahre. Aeußert sich aber bei Menzel dieser Zug zum Monumentalen lediglich in dem übergroßen Format des Bildes, während er im einzelnen naturalistisch, fast genremäßig kleinteilig bleibt, überträgt der Neuidealismus dieses Streben nach Größe auf die Darstellung der Einzelheiten. Die Figurenzahl wird reduziert, die einzelne Gestalt dafür in großem Format gegeben. (Keller). Statt Aneinanderreihung einzelner kleiner Episoden, gestellte Gruppen in effektvoller Beleuchtung beim Neuidealismus. Daher das Unwahre, Theatermäßige, neuidealistischer Bilder, der Kontrast zwischen der glatten Malweise und dem realistischen Inhalt der Darstellung (Kampf).

Der Impressionismus wandelt das Vorbild am meisten ab. Gemeinsam ist noch das Gegenständliche: der Innenraum mit den Arbeiterfiguren, deren Zahl im Impressionismus auch meistens stark reduziert wird, und dem glühenden Eisen als Mittelpunkt des Bildes, das jetzt zum Hauptmotiv wird. Eine Aehnlichkeit besteht in der Auffassung: beide Male wird der Blick in einen weiten Raum, die Gesamtwirkung eines solchen Raumes gegeben. Bei Menzel alles liebevoll, bis ins kleinste erzählt und naturalistisch ausgemalt, später dagegen, der impressionistischen Darstellungsweise entsprechend, die nur das im Moment vom Auge aufgenommene Bild wiedergeben will, alle Einzelheiten weggelassen, das Wesentliche in großen Zügen summarisch angedeutet. (Sterl, Th. Hummel, Grethe). Damit ist die Nachfolge des Menzelschen Eisenwalzwerkes, abgesehen von unselbständigen Nachahmungen, erschöpft. Sonderbar, daß gerade das bedeutendste Industriebild so verhältnismäßig geringe Anregung auf das Schaffen der Folgezeit ausgeübt hat.

Lange ohne Nachfolge blieb auch die Aufgabenstellung (Wiedergabe einer Außenansicht) des Gemäldes mit dem Walzwerk zu Lendersdorf von Schütz, des wenigst qualitätvollen der drei ersten Industriebilder. Der Expressionismus gab zuerst wieder Außenansichten von industriellen Werken, bei denen

die Industriegebäude, die für den Impressionismus meist nicht das Wesentliche waren und für die Milieuschilderungen nur den Hintergrund abgaben, das Hauptmotiv bilden. Aber statt ruhiger Klarheit jetzt ein wildes Durcheinander der Linien und Aufbäumen der Formen. (Schulze-Sölde). Erst der Nachexpressionismus, die Neue Sachlichkeit, kehrt zu ruhiger Formgebung zurück. Wie der Maler vor hundert Jahren gibt man jetzt sachlich, naturgetreu das Vorbild wieder. Aber dank der durchlaufenen Entwicklung, besonders des vorhergegangenen Expressionismus, jetzt kein kleinliches, unselbständiges Nachbilden, sondern eine Steigerung der natürlichen Form in eine abstrakte, unwirkliche Sphäre, die hervorgerufen wird durch eine unheimliche, kalte Beleuchtung und eine befremdliche Luftlosigkeit des Raumes, in der die Gegenstände übermäßig groß und starr erscheinen. (Völker, Grossberg).

Auch die neueste malerische Einstellung gibt, sofern sie nicht in Stimmungsmalerei versinkt, ein getreues Abbild der Wirklichkeit, aber jetzt mit allem Raffinement in der Darstellung momentaner Bewegtheit und effektvollster Lichtführung. (Neuschul).

Nach vereinzelten aber bedeutsamen Anfängen im Laufe des 19. Jahrhunderts kommt das Industriebild im Impressionismus, dem Schwerpunkt der Malerei des 19. Jahrhunderts überhaupt, zur breitesten Entfaltung. Das 20. Jahrhundert bringt die verschiedensten Versuche zur Bewältigung des Stoffes. In der Gegenwart schließlich gibt die Anlehnung an die Stilrichtung der jüngeren Vergangenheit den Mangel an Einheitlichkeit in der heutigen Industriemalerei zu erkennen. Ueberhaupt hat die Malerei die beherrschende Stellung, die sie in der Kunst des 19. Jahrhunderts innehatte, verloren. Der Primat ist übergegangen auf die Architektur, in der der einheitliche, monumentale Stilwille des Zeitalters der Technik seinen vollkommenen Ausdruck findet. Einen wesentlichen Teil der modernen Architektur stellen Industriebauten dar, in deren mächtigen, ausdrucksstarken Formen sich der moderne Baugeist am ersten und am stärksten Geltung verschaffen konnte, und die auch dazu beitrugen, Künstler und

Publikum auf ein bislang meist unbeachtetes Gebiet aufmerksam zu machen. Ein neuer Anstoß kam dazu von dem mechanischen Bildverfahren her. Die künstlerischen Lichtbilder, — z. B. eines Renger-Patzsch — zeigen, wie Motive aus der Welt der Industrie und Technik zu Bildwerken von höchstem künstlerischen Wert gestaltet werden können. Von hier aus tut sich ein gangbarer Weg auf für unsere ganze moderne Malerei. Aus der künstlerischen Gestaltung von Industrie und Technik, die die gesamte moderne Kultur beherrschen, in einer ihrer riesenhaften, monumentalen Erscheinung adaequaten Darstellungsform, könnte eine neue Verbundenheit zwischen der Kunst und der Kultur eines Volkes entstehen, wie sie im Mittelalter bestand und eine so eminent einheitliche und qualitätvolle Kunst wie die mittelalterliche hervorgebracht hat.

Literatur.

Hamann, Richard: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus.

Hamann, Richard: Impressionismus in Leben und Kunst.

Waldmann, Emil: Die Kunst des Realismus und Impressionismus im 19. Jahrhundert.

Einstein, Karl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Hausenstein, Wilh.: Die bildende Kunst der Gegenwart.

Burger, Fritz: Einführung in die moderne Kunst.

Utitz, Emil: Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung.

Utitz, Emil: Die Kultur der Gegenwart.

Hammacher, Emil: Hauptfragen der modernen Kultur.

Fechter, Paul: Der Expressionismus.

Bahr, Hermann: Expressionismus.

Brandt, Paul: Schaffende Arbeit und bildende Kunst.

Riess, Margot: Der Arbeiter in der bildenden Kunst.

Fürst, Arthur: Das Reich der Kraft.

Wilhelm-Kästner, K.: „Kunst u. Technik." Katalog der Ausstellung im Museum Folkwang, Essen.

Waldstein, Agnes: Das Industriebild. Berlin 1929.

Schäfer, Wilh.: Die moderne Industrie als Gegenstand der bildenden Kunst. (Zeitschrift „Rheinlande" 12.)

Sombart, Werner: Sozialismus und soziale Bewegung.

Ziegler, Theobald: Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert bis zum Beginn des Weltkrieges.

Coulin, J.: Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Kunst.

Waentig, Heinrich: Wirtschaft und Kunst.

Zeitschriften.

Kunst und Künstler

Deutsche Kunst und Dekoration

Zeitschrift für bildende Kunst

Die Kunst

Velhagen & Klasings Monatshefte

Westermanns Monatshefte

Rheinlande.

Lebenslauf.

Am 13. Oktober 1904 bin ich, Hedwig Schmücker, als Tochter des Facharztes Dr. Albert Schmücker und seiner Frau Elfriede, geb. Cosack, in Gelsenkirchen geboren. Bis Ostern 1914 besuchte ich die Volksschule, von Ostern 1914 bis Ostern 1918 das städtische Lyzeum in Gelsenkirchen, darauf die städtische Viktoriaschule (gymnasiale Abteilung der Studienanstalt) in Essen, wo ich Ostern 1924 die Reifeprüfung bestand. Nach einjährigem Aufenthalte in einer Haushaltungsschule war ich seit Ostern 1925 in Bonn, Münster und Berlin immatrikuliert, seit dem Wintersemester 1928/29 wieder in Münster, wo ich in der Hauptsache Vorlesungen und Seminare von Herrn Prof. Dr. Wackernagel besuchte. Die Arbeit wurde angeregt und geleitet von Herrn Privatdozent Dr. Wilhelm-Kästner, dem ich auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.